

LINDA HAČION

**POETIKA
POSTMODERNIZMA**

ISTORIJA, TEORIJA, FIKCIJA

Preveli
*VLADIMIR GVOZDEN
LJUBICA STANKOVIĆ*

CIP – Каталогизacija u publikaciji
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78.01 "19"

ХАЧОН, Линда

Poetika postmodernizma : istorija, teorija, fikcija / Linda Hačion ;
preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. – Novi Sad : Svetovi, 1996
(Novi Sad : Art print). – 418 str. ; 17 cm. – (Biblioteka Svetovi)

Prevod dela: A poetics of postmodernism: history, theory, fiction / Linda
Hutcheon. – Bibliografija: str. 381-414.

YU ISBN 86-7047-251-1

a) Уметност – 20. в. – Постмодерна
0

ZAHVALNOSTI

Naučili smo da nema teksta bez interteksta. Ni ovaj u tome ne predstavlja izuzetak. Odmah na početku posebnu pažnju zaslužuju čitanja postmodernih tekstova od strane dveju koleginica: Alison Li (Alison Lee) i Dženet Paterson (Janet Paterson). One ne samo da su ponudile vredne primere za dalju razradu, već su bile i provokativne kritičarke različitih delova ove knjige. Takođe, njen kritičar bio je Grejem Najt (Graham Knight), najbritkiji ocenjivač koji se može poželeti. Za zajedničko praćenje ili čitanje delova ove studije, ili samo za zajedničko razmatranje nekih njenih ideja, posebno bih htela da se zahvalim Ketrin Belsi (Catherine Balsey), Aruni Srivastavi (Aruna Srivastava), Suzani Benet (Susan Bennett), Magdaleni Redkop (Magdalene Redekop) i Pamelii Makalum (Pamela McCallum). Takođe, mnogo dugujem studentima trećeg stepena na Makmaster univerzitetu u Torontu, pošto su oni bili zamorčići na kojima sam proveravala svoje ideje – i podstrek za njihovo (ponekad potpuno) preispitivanje.

Tokom poslednjih nekoliko godina, brojni univerzitetski slušaoci imali su priliku da čuju delove mog istraživanja koji su ušli u ovu studiju. Tim institucijama želim da se zahvalim na pozivu i na ukazanoj prilici da svoje ideje predstavim javnosti: Kolumbija univerzitetu, Kraljičinom univerzitetu, Univerzitetu u Torontu, Univerzitetu u Kalgariju, Univerzitetu u Alberti, Američkom katoličkom univerzitetu, Univerzitetu u Jorku, Univerzitetu Makgil, Univerzitetu u Montrealu, Univerzitetu u Zapadnom Ontariju. Želela bih takođe da se zahvalim profesio-

nalnim udruženjima čiji su skupovi pružili priliku za oprobavanje ideja pred novim slušaocima: Društvu za savremene jezike (i Severo-istočnom Društvu za savremene jezike), Kraljevskom društvu Kanade, Udruženju kanadskih univerzitetskih profesora engleskog jezika, Društvu za kanadsku književnost i za književnost Kvebeka, Kanadskom udruženju komparatista, Američkom udruženju komparatista, Kanadskom filozofskom društvu (Društvu za hermeneutiku i postmodernu misao) i Međunarodnom udruženju za filozofiju i književnost.

Mnogi delovi ove knjige pojavili su se u kraćim i nepotpunim verzijama (često sa sasvim drukčijim pristupom) u raznim časopisima (*Textual Practice*, *Cultural Critique*, *Diacritics*, *Genre*, *English Studies in Canada*) i zbornicima radova (*Gender and Theory: A Dialogue between the Sexes* /prir. D. Kauffman/, *Intertextuality and Contemporary American Fiction* /prir. P. O'Donnell i R. Can Davis/, *Future Indicative Canadian Literature and Literary Theory* /prir. J. Moss/). Mnogo dugujem priređivačima koji su podržavali moj rad u nastajanju.

Verovatno najistaknutiji intelektualni okvir za ovu studiju vezan je za tekuće debate o prirodi i definiciji postmodernog. Iako bi bez njih ova knjiga bila dovršena znatno ranije, mogu samo biti zahvalna što sam imala priliku da ih razmatram. Moji posebni dugovi svakom pojedinačno biće jasni iz referenci u tekstu, ali bih htela da izdvojim one koji su na mene imali najviše uticaja i pomogli mi da formulišem sopstvene predstave: Andreasa Hajsena (Andreas Huyssen), Terezu de Lauretis, Artura Krokera (Arthur Kroker) Alana Vajlda (Alan Wilde), Čarlsa Rasela (Charles Russell), Čarlsa Njumana (Charles Newman), Brajana Makhejla (Brian McHale), Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson), Terija Igltona (Terry Eaglton), a naročito ove teoretičare/praktičare: Martu Rosler (Martha Rosler), Paola Portogezija (Paolo Por-

toghesi), Čarlsa Dženksa (Charles Jencks) i Viktora Bergina (Victor Burgin), da pomenem samo neke.

Ova lista mora se završiti sa tri naročite zahvale. Prva je namenjena instituciji – Kanadskom savetu – čija je Kili-jamova istraživačka stipendija omogućila vreme i finansijsku podršku za pisanje ove knjige. Drugu upućujem Metjuenu (Methuen) i, naročito, Dženis Prajs (Janice Price), zbog poverenja u moj rad i zbog njihove izuzetne podrške. Na kraju, kao i uvek, zahvaljujem se mom suprugu Majklu na stalnom podsticanju, neiscrpnom humoru, izvrsnom kritičkom osećaju i neverovatnom strpljenju u podnošenju mojih postmodernih opsesija.

Linda Hačton
Toronto 1987.

PREDGOVOR

Ne može se više postmodernizam ni hvaliti ni kuditij en bloc. Postmoderno se mora odbraniti od njegovih zagovornika i od njegovih klevetnika.

Andreas Hajszen (Andreas Huyssen)

Ova studija nije ni odbrana niti je još jedno ocrnjivanje kulturne inicijative koju smo, kako se čini, odlučili da zovemo postmodernizam. Ovdje nećete pronaći bilo kakve zahteve za radikalnom revolucionarnom promenom ili bilo kakvu kuknjavu zbog propasti zapada u kasnom kapitalizmu. Radije nego da hvalim ili ismevam, u ovoj studiji ću pokušati da proučim tekući kulturni fenomen koji postoji, izaziva brojne debate i, samim tim, zaslužuje *kritičku* pažnju. Zasnovana na mišljenju da svako teoretisanje mora proisteci iz onoga što tvrdi da proučava, moja žiža će ovdje biti usmerena na one tačke podudaranja teorije i estetske prakse koje nas mogu dovesti do artikulisanja "poetike postmodernizma", fleksibilne pojmovne strukture koja bi istovremeno ustanovila i obuhvatila postmodernu kulturu i naše diskurse o njoj i njoj bliskim diskursima. Najočiglednijim mi se čine tačke preklapanja između paradoksa koji su se pojavili kada su modernistička estetska autonomija i samorefleksivnost naišle na prepreku u vidu zasnivanja u istorijskom, društvenom i političkom svetu. Koristila sam model postmoderne arhitekture, koji su teorijski postavili Paolo Portoghesi (Paolo Portoghesi) i Čarls Dženks (Charles Jencks), a u praksi razvili Rikardo Bofilj (Ricardo Bofill), Aldo Rosi (Aldo

Rossi), Robert Stern (Robert Stern), Čarls Mur (Charles Moor) i drugi. Saglasno tome, postmodernizam u fikciji oličavaće "Istoriografska metafikcija", popularna paradoksalna dela kao što su *Sto godina samoće* Garsije Markesa (Gabriel García Márquez), *Grasov* (Gunther Grass) *Limeni bubanj* (The Tin Drum), *Foulzov* (John Fowles) *Magot* (A Maggot), *Doktorovljevo* (E. L. Doctorow) *Jezero gnjuraca* (Leon Lake), *Ridov* (Ishmael Reed) *Grozni dvogodišnjaci* (The Terrible Twos), *Žena-ratnik* (The Woman Warrior) *Kingstonove* (Maxine Hong Kingston), *Findlijeve* (Timothy Findley) *Čuvene poslednje reči* (Famous Last Words), *Rušdijev* (Salman Rushdie) *Sramota* (Shame) itd. Takođe, postoje paralelne paradoksalne manifestacije postmodernog u filmu, videu, fotografiji, slikarstvu, i ostalim književnim rodovima. Sve one su deo uzorka na osnovu kojeg će ova poetika biti izvedena.

U *Narcisističkoj naraciji* (Narcissistic Narrative) moj idejni interes bio je usmeren na "metafiktionalni paradoks" samosvesnih naracija, koje od čitaoca iziskuju i učešće i ravnodušnost. U *Teoriji parodije* (Theory of Parody) moja interesovanja su se okrenula prema opštijem predmetu vezanom za paradoks parodije kao signalizovanja ironijske razlike u središtu sličnosti i autorizovanog prestupanja konvencije. S obzirom na ovu definiciju, čini se da parodija zahteva ispitivanje uz pomoć dvostrukog modela, koji kombinuje semiotiku (pragmatiku) i formalnu intertekstualnost. Ali sve je to počelo da se kreće u pravcu opštijeg razmatranja postmoderne umetnosti (koja je duboko samorefleksivna i parodijska, a ipak sebe pokušava da ukoreni u onome što se sa refleksivnošću i parodijom nalazi u kratkom spoju: u istorijskom svetu) kada sam shvatila da formalistički i pragmatički pristupi koje sam koristila u prethodne dve studije moraju biti prošireni da bi obuhvatili istorijska i ideološka razmatranja kakva iziskuju nerešene postmoderne protiv-

rečnosti, koje nastoje da potpuno ospore naš koncept istorijskog i književnog znanja i naše ideološke implikacije u dominantnoj kulturi. Tu se moj lični interes, uhvaćen između težnje za esencijalizovanjem književnosti i njenog jezika u jedinstveni, ogroman, zatvoren tekstualni zabran i suprotne težnje da književnost učini "relevantnom" smestajući je u šire diskurzivne kontekste (1980, xiii), podudara sa onim što je Frenk Lentricchia (Frank Lentricchia) nazvao krizom u savremenim literarnim proučavanjima. Postmoderna umetnost i teorija otevoljuju upravo takvu krizu, ne tako što biraju stranu, već tako što prevazilaze protivrečnost učestvujući i u jednoj i u drugoj težnji.

Uglavnom, paradoksi mogu da očaraju ili da uznemire. Zavisno od čudljivosti naše naravi, možemo biti ili zavedeni njihovim podsticajnim zadirkivanjem ili oneraspoloženi njihovim frustrirajućim nedostatkom odlučnosti. Nema dijalektike u postmodernom: samorefleksivno ostaje različito od njegove tradicionalne suprotnosti – istorijsko-političkog konteksta u koji je utkano. Rezultat takvog namernog odbijanja da se razreše protivrečnosti jeste osporavanje onoga što Lyotar (Lyotar, 1984a) naziva totalizujućim velikim naracijama naše kulture, onih sistema pomoću kojih obično izjednačavamo i uređujemo (i uglašujemo) sve protivrečnosti da bi ih učinili podobnim. Taj izazov stavlja u prvi plan procese proizvodnje značenja u proizvodnji i recepciji umetnosti, ali i u širem diskurzivnom smislu on stavlja u prvi plan, na primer, načine na koje mi stvaramo istorijske "činjenice" mimo nasilnih "događaja" prošlosti ili, opštije, načine na koje naši različiti znakovni sistemi dodeljuju značenje našem iskustvu.

Ništa od toga nije novo u postmodernizmu. Kao što je Umberto Eko (Umberto Eco) hrabro pokazao u *Imenu mače*, enkodiranje i dekodiranje znakova i njihovih međudnosa bio je, takođe, idejni interes srednjevekovnog perioda. A protivrečnosti samorefleksivnog i istorijskog

mogu se pronaći u Šekspirovim istorijskim komadima, da ne spominjemo *Don Kihota*. U postmodernoj verziji ovih protivrečnosti novost je stalna prateća ironija vezana za kontekst i, isto tako, njihovo opsesivno vraćanje sadašnjosti. To verovatno objašnjava zašto je toliko mnogo najizvrsnijih kulturnih kritičara osetilo potrebu da se okrene temi postmodernizma. Njihove debate su pokazale da je postmoderno, ako ništa drugo, problematizujuća sila u našoj kulturi: ona postavlja pitanja (ili izražava problematiku) vezana za zdravorazumsko i "prirodno". Ali ona uvek nudi odgovore koji nisu ništa drugo do privremeni i kontekstualno određeni (i ograničeni). U Fukovom (Michel Foucault, 1985, 14-22) smislu pojma problematizovanja – kao proizvođenja diskursa – postmodernizam je zasigurno stvorio sopstvenu problematiku, sopstveni skup problema i tema (koji su jednom uzeti zdravo za gotovo) i moguće pristupe njima.

Priznajem da je "problematizovanje" nezgrapnan izraz – kao i ostali koje sam namerno i neizbežno koristila u ovoj studiji: teoretizovati, kontekstualizovati, totalizovati, partikularizovati, tekstualizovati itd. Moj razlog za izbor izraza koji će nekim čitaocima izgledati kao lingvistički varvarizmi leži u tome što su oni već sada deo diskursa postmodernizma. Ko što novi predmeti zahtevaju nova imena, tako novi teorijski pojmovi iziskuju nove oznake. Na primer, "totalizovati" ne znači samo izjednačiti, već pre znači izjednačiti s pogledom na moć i nadziranje i, kao takav, ovaj izraz ukazuje na skrivenu moć odnosa koji se nalaze iza naših humanističkih i pozitivističkih sistema izjednačavanja nesloživih materija, bile one estetske ili naučne. Moj drugi razlog za upotrebu oblika "-izovati" (-ize) leži u naglašavanju pojama *procesa* koji se nalazi u središtu postmodernizma: bilo u fikciji kao što je Swiftova (Graham Swift) *Vodena zemlja* (Waterland) ili u filmu kao što je Šelova (Schell) *Marlena*, to je proces diskutovanja o post-

modernim protivrečnostima, a ne bilo kakav zadovoljavajući, upotpunjen i zaključen proizvod koji je rezultat njihovog razrešenja.

Šest poglavlja prvog dela ustanovljavaju prikaz, sačinjen na najširoj mogućoj osnovi, okvira u kojem se diskutuje o postmodernom: njegove istorije u odnosu na modernizam i 1960-e; njegovog strukturalnog modela izvedenog iz arhitekture koja mu je prva dala ime; njegovog odnosa prema "eks-centričnim" manjinskim diskursima koji ga uobličavaju; njegovih izazova onim teorijama koje guše "smeštanje" diskursa (proizvodnju, recepciju, istorijske /društvene/, političke, estetske kontekste). Prilikom upotrebe primera iz različitih umetničkih formi i raznovrsnih teorijskih perspektiva želela sam da izbegnem uobičajenu neodređenost vezanu za ono što je nazvano postmodernizmom, kao i radikalna uproščavanja koja vode ka pogrešnom tumačenju složenosti postmodernih kulturnih praksi. Često je teorija upravo zasnovana na previše parcijalnom uzorku različitih, njoj pristupačnih diskursa. Pored toga što će ocrtati model i istorijsku pozadinu postmodernizma, ovaj deo knjige ukazuje na, po mom mišljenju, glavne tačke podudaranja između teorije i prakse. Prilikom ispitivanja tih tačaka, međutim, bila sam svesna opasnosti oživljavanja specifičnosti svake manifestacije i pokušala sam da izbegnem bilo kakvo "totalizovanje" u ime postmodernog. Na primer, iako je feminizam uveliko uticao na usmerenje i usredsređenje postmodernizma, feminizam ne želim da izjednačim sa postmodernim iz dva razloga. Najpre, to bi zamračilo mnoge postojeće vidove feminizma, od liberalno-humanističkih do radikalno poststrukturalističkih. Ali, što je još važnije, kooptirati feministički projekat u nerešiv i protivrečni postmoderni značilo bi pojednostavljivati i opovrgavati važno političko područje rada feminizma. U mojoj diskusiji ne samo o feminističkim, već takođe i o crnačkim, azijskim, domoro-

dačkim, etničkim, homoseksualnim, i drugim (opozicionim) manjinskim perspektivama pokušala sam da očuvam postojeću napetost između njihove zavisnosti i nezavisnosti od postmodernizma.

Prvi deo knjige okončava se sa detaljnim razmatranjem onoga što je, zapravo, vodeći idejni interes čitave knjige: sa problematizovanjem istorije u postmodernizmu. Uprkos svojim klevetnicima, postmoderno nije aistorijsko ili deistorizovano, mađa dovodi u pitanje naše (možda nepriznate) pretpostavke o onome što ustanovljava istorijsko znanje. Ono, u svom kritičkom povratku istoriji, nije nostalgično ili antikvarno. Noviji radovi Hejdene Vajta (Hayden White), Pola Vejna (Paul Veyne), Mišela de Sertoa (Michel de Certeau), Dominika Lakapre (Dominik LaCapra), Luja O. Minka (Louis O. Mink), Fredrika Džejmsona, Lajonela Gosmana (Lionel Gossman) i Edvarda Seida (Edward Seid), između ostalih, postavili su iste probleme o istorijskom diskursu i njegovom odnosu prema književnom kao i problemi historiografske metafikcija: probleme narativne forme, intertekstualnosti, strategije predstavljanja, uloge jezika, odnosa između istorijske činjenice i iskustvenog događaja i uopšte epistemoloških i ontoloških posledica iznošenja problematičnosti onoga što su historiografija i književnost jednom uzete zdravo za gotovo.

Sedam poglavlja drugog dela prvenstveno su usredsređena na historiografsku metafikciju. Sedmo poglavlje predstavlja uvod u prikazivanje glavnih implikacija problematičnog sukoba između istorije i metafikcije. Dela kao što su *Danijelova knjiga* (The Book of Daniel) E. L. Doktorova ili *Kassandra* Kriste Volf (Christa Wolf) obeležavaju "povratak" zapleta i pitanja reference koje su stavili u zagrade kasnomodernistički pokušaji da se unište realističke narativne konvencije: pokušaji francuskog Novog novog romana ili tekstovi *Tel Quel-a*, italijanska neo-

avanguardia, američka *nađfikcija* (surfiction). Uništavanje je zamenjeno problematizovanjem. Romani kao što su Tomasov (D. M. Thomas) *Bel hotel* (The White Hotel) ili Ruđijeva *Deva ponoći* (Midnight's Children) čine to isto sa građenjem subjektivnosti: oni izazivaju humanističku pretpostavku o jedinstvenom subjektu i celovitoj svesti tako što i uspostavljaju i ruše koherentnu subjektivnost. Postmodernizam osporava načela naše dominantne ideologije (koju, možda pojednostavljjujuće, označavamo kao "liberalno-humanističku": od predstave o autorskoj originalnosti i autorstvu do razdvojenosti estetskog i političkog. Postmodernizam nas uči da sve kulturne prakse imaju ideološku podlogu koja određuje uslove same mogućnosti njihove proizvodnje značenja. A umetnost to čini isticanjem protivrečnosti između njene samo-refleksivnosti i njenog istorijskog zasnivanja. U teoriji, bila ona poststrukturalistička (termin koji, kako se čini, koristimo za sve – od dekonstrukcije do analize diskursa), marksistička, feministička ili novo-istoricistička (New Historist), protivrečnosti nisu uvek tako očigledne, ali su često implikovane – kao u bartovskom anti-autorizujućem autoritetu ili u liotarovskom velikom narativizovanju naše sumnje u velike naracije. Ovi paradoksi, verujem, vode do političke dvorukosti postmodernizma uopšte, pošto su ga slavile i osuđivale obe krajnosti političkog spektra. Međutim, ako preskočite jednu stranu protivrečnosti postaće sasvim lako shvatiti postmodernizam bilo kao neokonzerватivno nostalgican/reakcionaran, bilo kao radikalno disruptivan/revolucionaran. Moramo se čuvati takvog gušenja celokupne složenosti postmodernističkih paradoksa.

Dakle, namerno protivrečna postmoderna kultura upotrebljava i zloupotrebljava konvencije diskursa. Ona zna da ne može pobeći od učešća u ekonomskim (kasno-kapitalističkim) i ideološkim (liberalno-humanističkim)

dominantama našeg vremena. Ne postoji spoljašnjost. Ona može da dovede u pitanje samo iznutra. Ona samo može da problematizuje "dato" ili "samo po sebi razumljivo" u našoj kulturi (Roland Barthes, 1973). Istorija, individualni subjekt, odnos jezika prema njegovim referencijama i odnos tekstova prema drugim tekstovima – to su samo neke od predstava koje su se, u različitim trenucima, činile "prirodnim" i neproblematično zdravorazumskim. A sada se ispituju. Uprkos apokaliptičkoj retorici koja ga često prati, postmodernizam ne obeležava ni radikalnu utopijsku promenu ni žalosno opadanje hiperrealnih simulakruma. U svakom slučaju, ne postoji prekid – bar zasad. Ovo proučavanje je pokušaj da se shvati šta se događa kada je kultura izazvana iznutra: izazvana ili dovedena u pitanje ili osporena, ali ne i urušena.

I. TEORETIZOVANJE POSTMODERNOG: KA POETICI

I

Jasno je, dakle, da je došlo vreme da teoretišemo o ovom terminu (postmodernizam), ako ne da ga odredimo, pre nego što preraste iz trapavog neologizma u zanemareni kliše ne dostigavši nikada dostojanstvo kulturnog pojma.

Ihab Hasan (Ihab Hassan)

Od svih izraza kojima se služe tekuća teorija kulture i savremeni napisi o umetnosti, postmodernizam mora da je određen u najvećoj i najmanjoj meri. Obično je povezan sa cvetanjem negativističke retorike: slušamo o diskontinuitetu, disrupciji, dislokaciji, decentriranju, indeterminaciji i antitotalizaciji. Ove reči doslovno utelovljuju (posebno svojim dezavuišućim prefiksima *dis, de, in, anti*) upravo ono što se trude da ospore, kao što to, pretpostavljam, čini i sam izraz *postmodernizam*. Na ovu jednostavnu jezičku činjenicu ukazala sam da bih započela "teoretizovanje" o kulturnoj inicijativi kojoj smo, kako izgleda, prišili ovako provokativnu etiketu. S obzirom na celokupnu zbrku i neodređenost koja je povezana sa samim terminom (vidi Paterson, 1986), započela bih tvrdnjom da je, za mene, postmodernizam protivrečan fenomen koji upotrebljava i zlaoupotrebljava, gradi i ruši same pojave koje izaziva – svejedno da li u arhitekturi, književnosti, slikarstvu, vajarstvu, filmu, videu, plesu, televi-

ziji, muzici, filozofiji, estetičkoj teoriji, psihoanalizi ili istoriografiji. Ovo su neke od oblasti u koje će se uputiti moje "teoretizovanje", a moji primeri uvek će biti specifični, pošto želim da izbegnem polemična uopštavanja često štetna po postmodernizam, kao što su ona Džejmsona, Igltona, Njumana (Jameson 1984a, Eaglton 1985, Newman 1985) – koja nam ostavljaju da pogađamo na šta se odnosi ono što je nazvano postmodernističkim, iako nismo u sumnji u pogledu njegove nepoželjnosti. Neki prihvataju opšteprihvaćene "prečutne definicije" (Caramello 1983); drugi ga povezuju sa vremenskim (posle 1945? 1968? 1970? 1980?) ili ekonomskim (kasni kapitalizam) putokazima. Ali takva određenja nisu od neke naročite koristi, pošto teže da uopšte sve čudljivosti naše kulture. Uostalom, šta televizijska serija "Dallas" ima zajedničko sa arhitekturom Rikarda Bofilja? Šta dele muzika Džona Kejdža (John Cage) i drama (ili film) *Amadeus*?

Drugim rečima, postmodernizam ne može biti olako upotrebljavan kao sinonim za savremeno (up. Kroker i Cook 1986). Takođe, on ne opisuje internacionalni kulturni fenomen, pošto je primarno evropski i američki (prisutan i u Severnoj i u Južnoj Americi). Iako je pojam *modernizam* uglavnom angloamerički (Suleiman 1986), to ne ograničava poetiku *postmodernizma* samo na tu kulturu, posebno zbog toga što oni koji zauzimaju ovaj stav obično nalaze prostor da se ušunjaju u francuski *nouveau roman* (A. Wilde 1981; Brooke-Rose 1981; Lodge 1977). Takođe, skoro svi (e.g. Barth 1980) žele da budu uvereni u to da obuhvataju ono što je u španskoj kulturi, u okviru koje postmodernizam ima potpuno drukčije značenje. Severo Sarduj (Severo Sarduy 1974) označio ne kao postmoderno, već kao "neobarokno".

Dakle, umesto toga nudim specifičan, iako polemičan, početak za dalji rad: kao kulturna aktivnost koja se može zapaziti u većini umetničkih formi i u mnogim strujama

savremenog mišljenja, ono što hoću da zovem postmodernizmom u osnovi je protivrečno, odlučno historijsko i neizbežno političko. Njegove protivrečnosti mogu biti protivrečnosti kasnog kapitalističkog društva, ali šta god da im je uzrok, sasvim sigurno se manifestuju u važnom postmodernom konceptu "prisustva prošlosti". To je bio naziv Venecijanskog bijenala 1980. godine, koje je označilo institucionalno priznavanje postmodernizma u arhitekturi. Analiza dvadeset fasada "Strade Novissime" italijanskog arhitekta Paola Portogezija (1983) – čija je novost, paradoksalno, ležala u historijskoj parodiji – pokazuje na koji način je arhitektura preispitala puristički prekid modernizma sa historijom. To nije nostalgican povratak; to je kritičko preispitivanje, ironijski dijalog sa prošlošću umetnosti i društva, podsećanje na zajednički kritički rečnik arhitektonskih oblika. "Prošlost čije prisustvo tražimo nije zlatno doba koje treba da bude oživljeno", kaže Portogezij (1983, 26). Kritička refleksija problematizuje njene estetske forme i društvene formacije. Isto važi i za postmodernističko preispitivanje figurativnog slikarstva u umetnosti i historijske naracije u prozi i poeziji (v. Perloff 1985, 155-71); to je uvek kritička prerada, nikada nostalgican "povratak". U tome leži vladajuća uloga ironije u postmodernizmu. Dijalog Stenlija Tajgermana (Stanley Tigerman) sa historijom u projektu porodičnih kuća po uzoru na Rafaelovu veličanstvenu vilu Madama je ironijski: minijaturizacija monumentalnog prisiljava na ponovno razmatranje društvene funkcije arhitekture – i tadašnje i sadašnje (v. poglavlje 2).

Budući da je protivrečan i da deluje upravo unutar onog sistema kojeg pokušava da sruši, postmodernizam ni slučajno ne može biti posmatran kao nova paradigma (čak ni delimično, u smislu koji ovom izrazu pridaje Kun/Kuhn). On ne zamenjuje liberalni humanizam, iako ga ozbiljno osporava. On, međutim, može da označi položaj

borbe za pojavu nečeg novog. Manifestacije takve borbe u umetnosti bi mogli biti neodredivi i sasvim bizarni radovi poput filma Terija Gilijama (Terry Gilliam) *Brazil*. U njemu je postmoderno ironijsko preispitivanje istorije izvedeno pomoću opštih parodijskih referenci na druge filmove; navešćemo samo neke od njih: *Paklena pomorandža*, 1984. Gilijamove *Vremenske bandite*, skečeve Monti Pajtona i japanske epove. Osobenije parodijske reminiscencije protežu se od Darta Vejdara iz *Rata zvezda* do scene na stepenišu Odese iz *Ajzenštajnov* (Eisenstein) *Oklopnjače Potemkin*. U *Brazilu*, međutim, poznati pucanj u kolica sa bebom na stepeništu zamenjen je pucnjem u usisivač, a rezultat je svodenje epske tragedije na banalnost niskog i mehaničkog. Istovremeno sa ovim preispitivanjem istorije filma odvija se vremensko-historijsko iskrivljavanje: film se dešava, kao što možemo zapaziti, u 8:40, izvesnog trenutka u XX stoleću. Dekor nam ne pomaže da preciznije odredimo vreme odigravanja. U načinu odevanja mešaju se apsurdno-futuristički stil i stil tridesetih; neobično staromodnom i sumornom okruženju protivreči sveprisutnost računara – jedino što nedostaje su doterana stvorenja današnjice. Između ostalih tipično postmodernističkih protivrečnosti u ovom filmu prisutna je koegzistencija fantastične utopije i stroge distopije, apsurdne urnebesne komedije i tragedije (Tat/Batl brkanje); romantične avanturističke priče i političkog dokumentarca.

Mada svi oblici savremene umetnosti i mišljenja pružaju primere takve vrste postmodernih protivrečnosti, ova knjiga (kao i mnoge druge vezane za tu temu) ukazuje poverenje romanesknom žanru, naročito obliku kojeg želim da nazovem "istoriografska metafikcija". Pri tom mislim na poznate i popularne romane koji su duboko samorefleksivni a uz to, paradoksalno, polažu pravo na istorijske događaje i ličnosti: *Ženu francuskog poručnika* (The

(*Ragtime*), *Legs* (Legs), *G. (G.)*, *Čuvene poslednje reči* (Famous Last Words). U većini kritičkih radova o postmodernizmu naracija se – bilo u književnosti, istoriji ili teoriji – obično nalazi u središtu pažnje. Istoriografska metafikcija obuhvata sva tri pomenuta područja: drugim rečima, njena teorijska samosvest o istoriji i fikciji kao ljudskim konstrukcijama (istoriografska metafikcija) stvorila je osnove za preispitivanje i preradu formi i sadržaja prošlosti. Na ovaj tip fikcije kritičari su često obraćali pažnju, ali njen paradigmatički kvalitet je zaobilazan: obično je označavana u nekom drugom smislu – npr. kao "paramodernistička" (Malmgren, 1985) ili "međufikcija" (A. Wilde, 1981). Takvo označavanje je još jedan znak nezaobilazne protivrečnosti istorijske metafikcije, budući da ona uvek deluje unutar konvencija da bi ih srušila. Istoriografska metafikcija nije samo metafikcionalna, niti je samo još jedna verzija istorijskog ili nefikcionalnog romana. Markesov roman *Sto godina samoće* često je razmatran u potpuno protivrečnim terminima koji, po mom mišljenju, određuju postmodernizam. Na primer, Lari Makeferi (Larry McCaffery) posmatra ga kao metafikcionalno samorefleksivno delo koje, uz to, intenzivno govori o političkim i istorijskim realitetima: "Ono na taj način postaje model za savremenog pisca, koji, svestan svog literarnog nasleđa i granica mimesisa, (...) ipak uspeva da ponovo uspostavi vezu između svojih čitalaca i sveta van stranice" (1982, 264). Ono što u nekoj vrsti završne misli svoje knjige *Metafikcionalna muza* (The Metafictional Muse) iznosi Makeferi-umnogome je moja polazna tačka.

Većina teoretičara koji postmodernizam smatraju za "kulturnu dominantu" (Jameson 1984a, 56) slažu se u tome da je on okarakterisan rezultatima razbijanja buržoaske hegemonije i razvojem masovne kulture (v. Jameson

1984a /via Lefebvre 1968/; Russell 1980a; Egbert 1970; Calinescu 1977). Slažem se i, u stvari, tvrdim da je rastuća uniformizacija masovne kulture jedna od totalizujućih sila koje postmodernizam nastoji da ospori. Ospori, ne porijekne. On nastoji da afirmiše razliku, ne homogeni identitet. Moramo svakako reći da ovaj pojam razlike iziskuje tipično postmodernu protivrečnost: "razlika" za razliku od "drugosti", nema egzaktnu suprotnost na osnovu koje se određuje. Tomas Pinčon (Pynchon) alegorizuje drugost u *Dugi gravitacije* (Gravity's Rainbow) putem jednog anarhičnog "mi-sistema", koji je suprotnost totalizujućem "oni-sistemu" (iako u njega upleten). Postmoderni razlika ili radije razlike (u množini) uvek su višestruke i nestalne.

Dakle, postmoderni razlika je u protivrečnom odnosu prema onome što obično nazivamo dominantnom, liberalno-humanističkom kulturom. Ona je ne poriče kao što neki tvrde (Newman 1985, 42; Palmer 1977, 364). Umesto toga, postmoderni razlika osporava humanističku unutar njenih sopstvenih pretpostavki. Modernisti poput Eliota (T. S. Eliot) i Džojse (James Joyce) često su shvatani kao duboko humanistički (e. g. Stern 1971, 26) zbog njihove paradoksalne žudnje za postojanim estetskim i moralnim vrednostima, uprkos ličnoj neverici u postojanje takvih univerzalnosti. Postmodernizam se razlikuje od ovoga, ne zbog svojih humanističkih protivrečnosti, već zbog provizornosti svojih odgovora na njih: on odbija da uspostavi bilo kakvu strukturu ili, kako kaže Liotar (1984a), veliku naraciju – kao što su umetnost ili mit – koja bi takvim modernistima mogla poslužiti kao uteha. Postmodernizam dokazuje da su takvi sistemi zaista privlačni, možda čak i neophodni, ali da ih to ne čini manje iluzornim. Po Liotaru, postmodernizam je okarakterisan upravo tim vidom nepoverenja u velike ili metanaracije: oni koji žale zbog "gubitka smisla" u svetu ili umetnosti u stvari oplakuju činjenicu da znanje nije više na prvom mestu nara-

tivno znanje te vrste (1984a, 26). To ne znači da je znanje na neki način iščezlo. Potpuno nova paradigma ne postoji, bez obzira na to što postoji promena.

Napad na velike naracije buržoaskog liberalizma nije više novost. Postoji duga istorija takvih skeptičkih opsada pozitivizma i humanizma, tako da današnja pešadija teorije – Fuko, Derida (Derrida), Habermas (Jürgen Habermas), Vattimo (Gianni Vattimo), Bodrijar (Jean Baudrillard) – sledi tragove Ničea (F. Nietzsche), Hajdegera (M. Heidegger), Marksa (K. Marx), Frojda (S. Freud) i drugih u njihovom pokušaju da ospore empirijske, racionalističke i humanističke pretpostavke naših kulturnih sistema, kao i sistema nauke (Graham 1982, 148; Toulmin 1972). Rano Fukoovo preispitivanje istorije ideja u okviru "arheologije" (u *Poretku stvari /The Order of Things/* i *Arheologiji znanja /The Archeology of Knowledge, 1972/*) koja stoje izvan univerzalizujućih pretpostavki humanizma predstavlja, bez obzira na očigledne slabosti, takav pokušaj. Slično je i sa Deridinim radikalnim osporavanjem kartezijanskog i platonskog pogleda na um kao sistem zatvorenih mišljenja (v. B. Harrison 1985, 6). Poput *slabog mišljenja* (pensiero debole) Đanija Vattima (1983; 1985), ti izazovi na osoben način funkcionišu u sasvim protivrečnim pojmovima znajući da zahtev za epistemološkim autoritetom vodi u sferu onoga što hoće da opovrgnu. To se odnosi i na Habermasov rad. Iako je Habermas manje radikalna zbog svoje želje da deluje unutar sistema "prosvetiteljske" racionalnosti, on ipak uspeva da ga kritikuje. Liotar je to napao kao još jedan vid totalizujuće naracije (1984b). Džejsmon (1984b) tvrdi da su i Liotar i Habermas svoje argumente zasnovali na različitim, ali podjednako snažnim, legitimizacijama "narativnih arhetipa".

Ovo metanarativno nadigravanje može da traje sve do trenutka kada Džejsmonov marksizam ne učini ranjivim i njega samog (v. poglavlje 12). Ali, suština nije u tome.

Ono što je važno u ovim pounutrašnjim izazovima humanizmu je ispitivanje predstave o konsenzusu. Ma kakve da su naracije ili sistemi koji su nam jednom omogućili da mislimo, mi možemo neproblematično i univerzalno odrediti društveni ugovor koji je doveden u pitanje zahvaljujući razlikama – u teoriji i u umetničkoj praksi. Najekstremnije formulisani rezultat je da konsenzus postaje iluzija konsenzusa, bez obzira na to da li je on određen u odnosu na manjinsku (kulturu obrazovanih, senzitivnih, elitista) ili masovnu (komercijalnu, popularnu, konvencionalnu) kulturu, pošto su *obe* manifestacije kasnog kapitalističkog, buržoaskog, informacionog, postindustrijskog društva u kojem je stvarnost strukturirana diskursima – ili nas pak tome uči postmodernizam.

To znači da poznata humanistička razdvojenost života i umetnosti (ljudska imaginacija i red, *versus* kaos i nered) više ne stoji. Protivrečna postmodernistička umetnost uspostavlja stalno takav red, a zatim ga koristi za demistifikaciju našeg svakodnevnog procesa strukturisanja haosa, saopštavanja ili određivanja značenja (D'Haen 1986, 225). Unutar pozitivističkog referencijalnog okvira, na primer, fotografije se shvataju kao neutralni prikazi, tehnološki prozori u svet. Postmoderne fotografije Heriberta Berkerta (Heribert Berkert) ili Gera Dekersa (G. Dekkers) još uvek predstavljaju (budući da ne mogu izbeći referencijalnost), ali ono što predstavljaju je samosvestan prikaz snažno filtriran kroz diskurzivne i estetske pretpostavke čoveka iza kamere (D. Davis 1977). Ne želim da odem daleko kao Mors Peckham (Morse Peckham 1965) sa tvrdnjom da je umetnost na neki način "biološki" nužna za društvene promene, ali ću sugerisati da baš zbog svojih protivrečnosti postmodernistička umetnost (kao Brehtov /Brecht/ epski teatar) može biti u stanju da dramatizuje i čak provocira promenu iznutra. Netačno je da je modernistički svet bio "svet u potrebi za popravkom" a post-

modernistički svet – svet "posle popravke" (A. Wilde 1981, 131). Postmodernizam nastoji da pokaže da su sve popravke ljudske konstrukcije i, upravo polazeći od te činjenice, izvodi njihove vrednosti i ograničenja. Sve popravke su iluzorne i utešne. Postmodernistička ispitivanja humanističkih uverenja žive unutar protivrečnosti ove vrste.

Verovanje da su izazovi i upitanost pozitivne vrednosti (čak i ako rešenja za probleme nisu ponudena) možda je još jedno nasleđe 1960-ih, pošto saznanje izvedeno iz takvih pitanja može biti jedini uslov promene. Rolan Bart je kasnih 1950-ih u *Mitologijama* (1973) predočio takvu vrstu mišljenja u svom brehtovskom izazovu svemu što je u našoj kulturi "prirodno" ili "razumljivo samo po sebi", to jest svemu što se odnosi na univerzalno i večno, te je samim tim nepromenljivo. Sugerisao je da se na prvom mestu nalazi potreba za upitanošću i demistifikacijom, a da tek posle toga dolazi rad na promeni. Šezdesete su bile doba ideološkog formiranja mnogih postmodernističkih mislilaca i umetnika osamdesetih, a sad je došao trenutak kada možemo sagledati njihove rezultate (v. poglavlje 12).

Same šezdesete možda i nisu, kao što neki tvrde, proizvele neku trajniju inovaciju u estetici, ali ističem da su one pružile osnovu, ne određenje, za postmoderno (up. Bertens 1986, 17), budući da su bile ključne za razvoj različitog koncepta o mogućoj funkciji umetnosti, koncepta koji bi osporio "arnoldovski" ili humanistički moralistički pogled sa njegovim potencijalno elitističkim klasnim predrasudama (v. R. Williams 1960, xiii). Jedna od funkcija umetnosti u masovnoj kulturi mogla bi biti, po rečima Suzan Zontag (Susan Sontag), "modifikovanje svesti" (1967, 304). Mnogi savremeni kulturni komentatori izjavljuju da je energija 1960-ih izmenila okvir i strukture kroz koje smo posmatrali umetnost (e.g. Wasson 1974). Konzervativizam kasnih 1970-ih i 1980-ih mogao je imati

uticaja tek kada su već formirani mislioci i umetnici počeli da stvaraju (up. McCaffery 1982), ali nazvati Fukoa i Liotara neokonzervativnim – kao što je to učinio Habermas (1983, 14) – je istorijski i ideološki netačno (v. takode Calinescu 1986, 246; Giddens 1981, 17).

Političko, socijalno i intelektualno iskustvo 60-ih je pomoglo u omogućavanju da postmodernizam bude viđen kao ono što Kristeva (Julie Kristeva) naziva "pisanjem-kao-iskustvom-granica" (1980, 137): granica jezika, subjektivnosti, seksualnog identiteta i, možemo dodati, sistematizacije i uniformizacije. Te preispitivanje (i čak probijanje) granica doprinelo je "krizi legitimizacije" koju Liotar i Habermas (na različit način) vide kao deo postmodernog stanja. To pouzdano znači ponovno razmatranje i dovođenje u pitanje osnova zapadnog načina mišljenja koje obično, možda previše uopšteno, označavamo kao liberalni humanizam.

II

Šta je to postmoderna scena? Bodrijarova ekskrementalna kultura? Ili konačan povratak tehnogreha u kojem "telo bez organa" (Arto (A. Artaud)), "negativan prostor" (Rosalind Kraus (Rosalind Krauss)), "pospuno urušavanje" (Liotar), "gledanje na drugu stranu" (R. Bart), ili "slučajan mehanizam" (Ser (M. Serres)) postaju prva priroda i samim tim teren za nova politička odbijanja?

Artur Kroker (Arthur Kroker)
Dejvid Kuk (David Cook)

Šta, zapravo, postmodernizam osporava? Pre svega ispituju se institucije: od medija do univerziteta, od muzeja do pozorišta. Na primer, veći deo postmodernog plesa osporava pozorišni prostor izlaskom na ulicu. Ponekad je

vidno određen radom časovnika stavljajući na taj način u prvi plan prećutne konvencije pozorišnog vremena (v. Pops 1984, 59). Prividne ili iluzionističke konvencije umetnosti često su razgoličene da bi izazvale institucije u kojima su našle dom – i smisao. Tako je Majkl Ašer (Michael Asher) pečanim mlazom očistio zid galerije Toselli u Milanu 1973. godine da bi obelodanio malter koji se nalazio ispod. To je bilo njegovo "umetničko delo" koje je istovremeno srušilo i "delo" i galeriju, otkrivajući odjednom njihov dosluh i snažnu, ali obično nepriznatu moć nevidljive galerije, koja predstavlja dominantnu (i dominirajuću) kulturnu instituciju (v. Kibbins 1983).

Neizbežna savremena debata o granicama i rubovima društvenih i umetničkih konvencija (v. Culler 1983, 1984) takođe je rezultat tipično postmodernog prekoračenja prethodno prihvaćenih granica: pojedinih umetnosti, žanrova, same umetnosti. Raušenbergov (R. Rauschenberg) narativni (ili diskurzivni) rad *Rebus*, ciklusi o Spenserovim tekstovima Si Tvomblija (Cy Twombly) ili stranice nalik na plakate u *Mehanizmu značenja* (The Mechanism of Meaning) Šosakua Arakave (Shosaku Arakawa) primeri su plodnog prekoračenja granica između literarnih i vizuelnih umetnosti. Još 1969. Teodor Ziolkovski (Theodore Ziolkowski) zapazio je da su

novе umetnosti međusobno tesno povezane tako da se ne možemo samozadovoljno sakriti iza arbitrarnih zidova samostalnih disciplina: poetika neizbežno ustupa pred opštom estetikom, razmatranja o romanu polako se okreću prema filmu, dok nova poezija često ima više zajedničkog sa savremenom muzikom i umetnošću uopšte nego sa ranijom poezijom.

(1969, 113)

Kasnijih godina ovo zapažanje samo je potvrđivano i sve je više dobijalo na snazi. Granice između literarnih žanrova postale su fluidne: ko još može da utvrdi granice

između romana i zbirke kratkih priča (*Živati devojaka i žena* /Lives of Girls and Women/ Alis Munro /Alice Munro/), romana i poeme (*Dolazak kroz pokolj* /Coming Through Slaughter/ Majkla Andačia /Michael Ondaatje/), romana i autobiografije (*Kinezi* /China Men/ Meksin Hong Kingston), romana i istorije (*Sramota* /Salmana Rušdija), romana i biografije (*Kepler* /Džona Banvila /John Banville/)? Ali, u svakom od navedenih primera konvencije dva žanra vode odlučujuću igru jedna protiv druge: ne postoji jednostavno, neproblematično stapanje.

U *Smrti Artemija Kruza* Karlosa Fuentesa (Carlos Fuentes) sam naslov već ukazuje na ironijsku inverziju biografskih konvencija: u središtu će biti smrt, ne život. Narativne složenosti tri glasa (prvo, drugo i treće lice) i tri vremena (sadašnje, prošlo i buduće) raspršuju, ali i ponovo afirmišu (na tipično postmodernistički način), datu situaciju iskazivanja ili diskurzivni kontekst dela (v. poglavlje 5). Tradicionalno prihvatanje trećeg lica perfekta istorije i realizma uspostavljeno je i podričeno od strane drugih. U drukčijim delima kao što je *Amore* (Ljubav) italijanskog pisca Đorda Manjanelija (Gorgio Manganelli), žanrovi teorijske rasprave, književnog dijaloga i romana vode odlučujuću igru jedni protiv drugih (v. Lucento 1986, 317). Ekovo *Ime ruže* sadrži najmanje tri značajna diskursa: književno-istorijski, teološko-filozofski i popularno-kulturalni (de Lauretis 1985, 16), paralelizujući na taj način tri područja Ekove kritičke delatnosti.

Međutim, najradikalnije su prekoračene granice između fikcije i nefikcije i – samim tim – između umetnosti i života. U martovskom broju časopisa *Esquire* za 1986. godinu, Jerži Kosinski (Jerzy Kosinski) je, u rubrici "Dokumentarno", objavio članak pod naslovom "Smrt u Kanu", pripovest o poslednjim danima i smrti francuskog biologa Žaka Monoa. Tipično postmoderni tekst odhucuje sveznanje i sveprisutnost trećeg lica i umesto toga

ulazi u dijalog između narativnog glasa (koji i pripada i ne pripada Kosinskom) i zamisljenog čitaoca. Njegova tačka gledišta je belodano ograničena, previzorna, lična. Međutim, on uz to operiše (i igra se) sa konvencijama i književnog realizma i novinarske zbiljnosti: tekst je praćen fotografijama autora i predmeta o kojima govori. Tumačenje koristi fotografije da nás, kao čitaoce, učini svesnim naših očekivanja vezanih za narativnu i slikovnu interpretaciju, kao i naše naivne, ali opšte vere u predstavljачku tačnost fotografije. Jedan skup fotografija praćen je rečima: "Kladim se da je nasmejana slika bila poslednja, uvek sam se kladio na srećan kraj" (1986, 82), ali prozni odlomak koji sledi završava se sa iskazom: "Posmatrajte slike ako morate, ali... nemojte se kladiti na njih. Kladite se na vrednost reči" (82). Ipak, kasnije uviđamo da postoje događaji – kao što je Monoova smrt – koji sežu i iza reči i iza slika.

Ovaj postmoderni oblik pisanja Kosinski naziva "autofikcijom": "fikcija", zbog toga što je celokupno sećanje fikcionalizovano; "auto", zbog toga što je, po njemu, "književni žanr dovoljno darežljiv da dopusti autoru usvajanje prirode njegovih fikcionalnih junaka – drugi način za to i ne postoji" (1986, 82). Kada "citira" Monoa, ona kazuje pretpostavljenom i upitanom čitaocu da se nalazi u sopstvenom "autojeziku – unutrašnjem jeziku pripovedača" (86). U svom ranijem romanu *Sastanak naslepo* (*Blind Date*) Kosinski je upotrebio Monoovu smrt i tekst njegove *Šušćajnosti i nužnosti* kao strukturirajuće koncepte romana: na osnovu njih, on ukazuje na našu potrebu da se otarasimo iluzija totalizujućih objašnjenja i etičkih sistema. Ali ne izaziva samo ovaj vid istoriografske metafikcije granice između života i umetnosti i igra se na marginama žanra. Slikarstvo i vajarstvo, na primer, stavljeni su jedno uz drugo, iz sličnih razloga, na platnima Roberta Rauschenberga (Robert Rauschenberg) i Toma Veselmana (Tom

Wesselman) (v. D'Hean 1986 i Owens 1980b). Takođe, mnogo je učinjeno zamagljivanjem razlika između diskursa teorije i književnosti u radovima Žaka Deride i Rolana Barta – ili, u nešto manje pomodnim, ali ne i manje provokativnim napisima Ihaba Hasana (1975, 1980a) i Zulfikara Gosa (Z. Ghose 1983). Takvu vestu radova Rozalind Kraus nazvala je "paraliterarnim", a shvata ih kao osporavanja i koncepta "umetničkog dela" i odvojenosti tog koncepta od domena zvanične akademske kritike: "Paraliterarni prostor je prostor debate, citiranja, partizanstva, izdaje, pomirenja; nije prostor jedinstva, koherencije, ili rešenosti da mislimo na način na koji se umetničko delo stvara" (1980, 37). To je prostor postmodernog.

Pored toga što su "granice" ispitivanja, većina ovakvih protivrečnih postmodernističkih tekstova takođe su specifično parodijski, zbog njihove intertekstualne veze sa tradicijama i konvencijama obuhvaćenih žanrova. U Eliotovim reminiscencijama na Dantea i Vergilija u *Pustoj zemlji* (*The Waste Land*) može se naslutiti očajnički poziv kontinuitetu iz fragmentarne jeke. To se upravo osporava u postmodernoj parodiji u kojoj se ironijski diskontinuitet vrlo često otkriva u središtu kontinuiteta, razlika u središtu sličnosti (Hutcheon, 1985). U izvesnom smislu parodija je savršen postmoderni oblik, pošto ona na paradoksalan način i uključuje u sebe i izaziva ono što parodira. Uz to, ona prisiljava na preispitivanje ideje porekla ili originalnosti, što je povezano sa ostalim postmodernim ispitivanjima pretpostavki liberalnog humanizma (v. poglavlje 8). Dok teoretičari kao što je Džejmson (1983, 114-19) shvataju takav gubitak modernističkog jedinstva, individualnog stila kao nešto negativno, kao zatvaranje teksta u prošlost kroz pastiš, postmoderni umetnici posmatraju ga kao oslobadajuću izazov određenjima subjektivnosti i kreativnosti, koja su dugo zaobilazila ulogu istorije

u umetnosti i mišljenju. O upotrebi reprodukcije i parodije u Raušenbergovom radu Daglas Krimp (D. Crimp) piše: "Fikcija kreirajućeg subjekta ustupa otvorenoj konfiskaciji, citiranju, ekscerpciji, akumulaciji i ponavljanju već postojećih slika. Predstave o originalnosti, autentičnosti i prisustvu (...) su podrivene" (1983, 53). Isto važi za prozu Džona Foulza ili muziku Georga Rohberga. Kao što je zapazio Fuko, pojmovi subjektivne svesti i kontinuiteta koji su dovedeni u pitanje povezani su sa čitavim skupom ideja koje su bile dominantne u našoj kulturi sve do danas: "tačkama kreacije, jedinstvom dela, periodom, temom... oznakom originalnosti i beskonačnim bogatstvom skrivenih značenja" (1972, 230).

Izazov tradicionalnoj predstavi o perspektivi, posebno u pripovedanju i slikarstvu, često je još jedna posledica takvog postmodernog pronicanja u prayu prirodu subjektivnosti. U proznim delima pripovedači postaju ili zbunjujuće višestruki i teško određivi (kao u *Belom hotelu* D. M. Tomasa) ili odlučno nestalni i ograničeni – često narušavajući sopstveno sveznanje (kao u *Deci ponoći* Samana Rušdija). (Vidi poglavlje 10.) Po Čarisu Raselu (Charles Russell), sa postmodernizmom smo počeli da se susrećemo i bivamo izazvani od "umetnosti promenjive perspektive, dvostruke samosvesti, lokalnog i proširenog značenja" (1980a, 192).

Kao što su Fuko i ostali sugerisali, sa osporavanjem jedinstvenog i koherentnog subjekta povezana je opštija upitanost nad *svakim* totalizujućim i homogenizujućim sistemom. Heterogenost i provizornost kontaminiraju svaki jasan pokušaj jedinstvene koherencije (formalne ili tematske). Istorijski i narativni kontinuitet osporeni su, ali opet iznutra. Teleologija umetničkih formi je – od proze do muzike – i sugerisana i transformisana. Centar više ne stoji čvrsto. A, iz decentrirane perspektive, možemo pretpostaviti da "marginalno" i ono što ću nazvati (poglavlje 4)

"eks-centričnim" (bilo u klasi, rasi, polu, seksualnoj orijentaciji ili poreklu) dobija novo značenje u svetlosti implikovanog shvatanja da naša kultura zaista nije homogeni monolit (da je srednjeklasna, muška, heteroseksualna, belička, zapadna). Pojam otuđene drugosti (zasnovana na binarnim opozicijama koje skrivaju hijerarhiju) ustupa, kako sam ranije istakla, pred pojmom razlika, koji ne afirmiše centralizovane istosti, već decentralizovanu zajednicu – još jedan postmoderan paradoks. Naglašeno je lokalno i regionalno, uprkos masovnoj kulturi i vrsti velikog svetskog informacionog sela o kojem je Makluan (M. McLuhan) mogao samo da sanja. Kultura (sa velikim K i u jednini) postala je kulture (bez velikog slova i u množini), što su sociolozi uveliko dokazali. Čini se da se to javlja uprkos homogenizujućem impulsu potrošačkog društva u kasnom kapitalizmu, a rekla bih, možda čak i zbog njega – još jedna postmoderna protivrečnost.

U pokušaju da odredi ono što zovemo "transavangarda", italijanski kritičar umetnosti Akile Bonito Oliva (Achille Bonito Oliva) shvata da mora govoriti o razlikama i sličnostima od zemlje do zemlje (1984, 71-3): izgleda da "pristustvo prošlosti" zavisi od lokalne i kulturno-specifične prirode svake prošlosti. Upitanost nad univerzalnim i totalizujućim u ime lokalnog i pojedinačnog ne iziskuje automatski kraj svakog konsenzusa. Viktor Burgin (Victor Burgin) nas podseća: "Naravno da su moralna učenja i istorije "relativne", ali to ne znači da ne postoje" (1986, 198). Postmodernizam pazi na to da marginalno ne pretvori u novi centar pošto zna, po Burginu, da "su išezle apsolutne garancije objavljene od strane najvažnijih metafizičkih sistema" (198). Jedine sigurnosti koje imamo on naziva "pozicionim", a one su izvedene iz složene mreže lokalnih i mogućih uslova.

U tom kontekstu, različite vrste tekstova dobiće na vrednosti – tekstovi koji operišu sa onim što Derida naziva

"prodori ili provale" – pošto nas oni mogu navesti da sumnjamo u sâm pojam "umetnost" (1981a, 69). Po Deridinim rečima, izgleda da takve umetničke prakse "obeležavaju i organizuju određenu strukturu otpora filozofskoj pojmovnosti koja je htela njima da vlada, da ih shvata, bilo izravno, bilo kroz kategorije izvedene iz tog filozofskog fonda, kategorije tradicionalne estetike, retorike ili kritike" (69). Naravno, sâm Deridin rad ne pripada u potpunosti niti filozofskom niti književnom diskursu, iako u oba učestvuje na promišljeno samorefleksivan i protivrečan (postmoderan) način.

Deridina stalna samosvest o statusu njegovog ličnog diskursa postavlja još jedno pitanje sa kojim se svako mora suočiti – naklonost prema sebe-pisanju u postmodernizmu. Sa koje pozicije se može "teoretizovati" (čak i samosvesno) o nesloživom, protivrečnom, multivalentnom, savremenom kulturnom fenomenu? Stenli Fiš (Stanley Fish, 1986) je duhovito ukazao na "antizastavnički" paradoks u kojem sam i ja zatekla sebe da komentarišem o važnosti Deridine samosvesti. Kao što ironično kaže Fiš: "Morate znati da istina nije kao što izgleda i da istina mora da vas ostavi slobodnim". Naravno, R. Bart je ranije uočio istu opasnost kad je uvideo (i pomogao) da demistifikacija postane deo *doxe* (1977, 166). Slično, Kristofer Noris (Christopher Norris) je zapazio da, u tekstualizovanju svih oblika znanja, teorija dekonstrukcije često, upravo u svom demaskiranju retoričkih strategija, sama još uvek postavlja zahtev za "teorijskim znanjem" (1985, 22). Ipak, većina postmodernih teorija shvata ovaj paradoks ili protivrečnost. Rorti (R. Rorty), Bodrijar, Fuko, Liotar i drugi izgleda da implikuju da nijedna vrsta znanja ne može da izbegne saučesništvo sa nekom metanaracijom, sa fikcijom koja čini mogućom svaku tvrdnju vezanu za "istinu", koliko god ona bila provizorna. Međutim, oni dodaju da nijedna naracija ne može biti prirodna "velika"

naracija: ne postoje prirodne hijerarhije, postoje samo one koje mi stvaramo. To je vrsta samoimplikujuće upitanosti, koja bi trebalo da postmodernističkom teoretizovanju omogući da ospori naracije koje pretpostavljaju "veliki" status, bez neophodnog preuzimanja tog statusa na sebe.

Na sličan način postmoderna umetnost afirmiše i potom podriva principe kao što su vrednost, red, značenje, vlast i identitet (Russell 1985, 247), koji predstavljaju osnovne principe buržoaskog liberalizma. Ti humanistički principi još uvek su delotvorni u našoj kulturi, ali mnogi više ne smatraju da su oni večni i da ne mogu biti osporavani. Protivrečnosti postmoderne teorije i prakse postavljene su unutar sistema, pa ipak rade na tome da njegove premise budu viđene kao fikcije ili kao ideološke strukture. To nužno ne uništava vrednost njihove "istine", ali određuje uslove te "istine". Taj postupak više otkriva no što skriva tragove označavajućih sistema koji ustanovljavaju naš svet, tj. sistema koje smo konstruisali kao odgovor na naše potrebe. Koliko god da su ti sistemi važni, oni nisu prirodni, dati ili univerzalni (v. poglavlje 11). Upravo su ograničenja nametnuta postmodernom pogledu, takođe načini za otvaranje novih vrata: verovatno sada možemo bolje proučavati međuodnose društvenih, estetskih, filozofskih i ideoloških konstrukcija. Da bi to činila, postmodernistička teorija mora priznati da je njena pozicija takođe ideološka (Newman 1985, 60). Mislim da formalne i tematske protivrečnosti postmoderne umetnosti i teorije upravo to čine: tako što usmeravaju pažnju i na ono što je osporeno i na ono što je ponuđeno kao kritički odgovor, i to na samosvestan način koji priznaje sopstvenu provizornost. Po R. Bartu (1972, 256), to je kritika koja u spostveni diskurs uključuje implicitna (ili eksplicitna) razmišljanja o samoj sebi.

Pišući o ovakvim postmodernističkim protivrečnosti-

ma, ne bih želela da upadnem u zamku sugerisanja bilo kakvog "transcendentalnog identiteta" (Radhakrishnan 1983, 33) ili suštine postmodernizma. Umesto toga, posmatram ga kao tekući kulturni proces ili aktivnost i mislim da nam je od određene ili određujuće definicije potrebna "poetika", otvorena, stalno promenljiva teorijska struktura, pomoću koje bismo doveli u red i naše kulturno znanje i naše kritičke postupke. To neće biti poetika u strukturalističkom smislu te reči, već će otići dalje, od proučavanja književnog diskursa ka proučavanju kulturne teorije i prakse. Kao što je predočio Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov), u kasnijim izdanjima i dodacima svom *Uvodu u poetiku* iz 1968.: "Književnost je nezamisliva izvan jedne tipologije diskursa" (1981a, 71). I umetnost i teorija o umetnosti (i kulturi) trebalo bi da budu deo poetike postmodernizma. Ričard Rorti je postojanje "poetičkih" trenutaka shvatio "kao poerioidična događanja u različitim poljima kulture – u nauci, filosofiji, slikarstvu i politici, kao i u poeziji i drami" (1984b, 4). Ali takav trenutak nije slučajna; on je proizveden, a ne zatečen. Rorti objašnjava da

je pogrešno misliti da je Derida, ili bilo ko drugi, "prepoznao" probleme vezane za prirodu tekstualnosti ili pisanja, koje je tradicija zaobilazila. On je samo stvorio načine govora koji su stare načine govora učinili proizvoljnim i, samim tim, više ili manje dubioznim. (23 n)

Poetika teži da jasno izrazi i način govora – diskurs – i kulturne procese koji uključuju izražavanje misli (Lyotard 1986, 125).

Poetika postmodernizma neće uspostaviti bilo kakvu relaciju kauzaliteta ili identiteta između umetnosti ili između umetnosti i teorije. Ona samo nudi, kao provizornu hipotezu, uočena podudaranja interesovanja, posebno vezana za protivrečnosti koje smatram za obeležje postmo-

dernizma. Ona će pre biti stvar čitanja književnosti putem teorijskih diskursa koji je okružuju (Cox 1985, 57), nego vid kontinuiteta sa teorijom. Ona neće gledati na književnu teoriju kao na posebnu, imperijalističku intelektualnu praksu koja prevazilazi umetnost (H. White 1978b, 261), niti će okrivljavati samorefleksivnu umetnost zbog toga što je stvorila "uraslu" teoriju, u kojoj "specifični kritički i književni trendovi podupiru jedni druge u hegemoničnoj mreži" (Chénétier 1985, 654). Složen uzajamni odnos između teorije i prakse prouzrokuje iste reakcije na zajedničke provokacije. Takođe, postoji mnogo postmodernih umetnika koji su i teoretičari – Eko, Lodž (David Lodge), Bradberi (Malcolm Bradbury), Dž. Bart (John Barth), Marta Rosler, Bargin – mada oni vrlo retko postaju teoretičari ili apologete sopstvenih dela kao *neveaux romanciers* (od Rob-Grija /Robbe Grillet/ do Rikardua /Ricardou/) i nadfikcionisti (naročito Federman /R. Federman/ i Sakenik /Sukenick/). Poetika postmodernizma manje će posmatrati Ekove teorije u odnosu na *Ime ruže*, a više preklapanja interesovanja između, na primer, protivrečnog oblika pisanja u Liotarovom *Raskolu* (*Le Différend*, 1983) i onog u romanu kao što je *Hoksmur* (Hawksmoor) Pitera Akrojda (P. Ackroyd). Njihovi sekvencionalno uređeni delovi su u jednakoj meri poremećeni pomoću naročito guste mreže međupovezanosti i intertekstova, a svaki donosi ili izvodi paradokse kontinuiteta i diskonekcije, totalizujuće interpretacije i nemogućnosti konačnog znanja. Kako kaže sam Liotar:

Umetnik ili pisac postmoderne u položaju je filozofa: tekst koji piše, delo koje stvara, nisu vođeni već uspostavljenim pravilima, pa se o njima ne može suditi na osnovu jednog određenog suda, odnosno da se na taj tekst, na to delo primene poznate kategorije. Ta pravila i te kategorije su ono za čim samo delo traga. (1984a, 81)

Analizirati diskurse znači sakriti i otkriti protivrečnosti; prikazati igru koja je unutar njih smeštena, pokazati kako ih izražava, kako ih ovaploćuje, ili kako im daje privremen izgled.

Mišel Foucault

Džejmson je "teorijski diskurs" uvrstio među manifestacije postmodernizma (1983, 112), a on bi obuhvatao ne samo očiglednu marksističku, feminističku i poststrukturalističku filozofsku i književnu teoriju već, isto tako, i analitičku filozofiju, psihoanalizu, lingvistiku, istoriografiju, sociologiju i druge oblasti. Noviji kritičari počeli su da opažaju sličnosti u interesovanjima između različitih vrsta teorija i tekućeg književnog diskursa, ponekad do osude (Newman 1985, 118), ponekad samo da opišu (Hassan 1986). Ne iznenađuje što se takva veza može uspostaviti sa romanima kao što je *Zakivanje* (The Embedding) Jana Votsona (Ian Watson). Ipak, nisam sasvim sigurna da je to doprinelo bilo kakvoj "inflaciji diskursa" na račun istorijske kontekstualizacije (Newman 1985, 10), prvenstveno zbog toga što sama istoriografija učestvuje u onome što je Lakapra nazvao "rekonceptualizacije kulture uz pomoć kolektivnih diskursa" (1985a, 46). Time nije želeo da ukazuje na to da istoričari više ne posmatraju sebe sa "arhivski zasnovanim dokumentarnim realizmom", već samo da, unutar istorijskih disciplina postoji takođe rastući interes za ponovnim određivanjem intelektualne istorije kao "proučavanja društvenog značenja kao istorijski konstituisanog" (46) (v. takođe H. White 1973; 1980; 1981; 1984). To upravo čini istoriografska metafikcija: *Vodena zemlja* Grejama Svifta, *Iskušenja Velikog medveda* (The Temptations of Big Bear) Rudija Viba (Rudy Wiebe), *Čehovljevo putovanje* (Chekhov's Journey) Jana Votsona.

Naravno, u prošlosti je istorija često upotrebljavana u romanesknoj kritici, mada uglavnom kao model za realistički pol predstavljanja. Postmoderna fikcija problematizuje taj model ispitujući odnose i istorije prema realnosti i realnosti prema jeziku. Prema Lajonelu Gosmanu:

Moderna istorija i moderna književnost (mogao bih u oba slučaja reći postmoderna) odbile su ideal predstavljanja koji je tako dugo dominirao. Sada obe stvaraju svoj rad kao istraživanje, proveravanje, stvaranje novih značenja, pre nego kao obelodanjivanje ili otkrivanje značenja koja su u izvesnom smislu već "tu", ali se ne mogu trenutno opaziti.

(1978, 38-9)

Jednostavno je pogrešno gledište po kojem postmodernizam potiskuje istoriju "na smetlište jedne zastarele episteme, radosno dokazujući da istorija ne postoji osim kao tekst" (Huysen 1981, 35). Istorija nije zastarela: ona je samo ponovo razmotrena – kao ljudska konstrukcija. Tvrdjenjem da istorija ne postoji osim kao tekst, ne poriče se priglupo i "radosno" da prošlost postoji, već samo da nam je pristup njoj u potpunosti uslovljen tekstualnošću. Mi ne možemo spoznati prošlost osim putem njenih tekstova: njenih dokumenata, njenih svedočanstava, čak su i izveštaji svedoka tekstovi. Čak i institucije prošlosti, njihove društvene strukture i prakse mogu, u određenom smislu, biti viđeni kao tekstovi. I postmoderni romani – *Ljudi spaljene šume* (The Scorched-Wood People), *Flauberov papagaj* (Flaubert's Parrot), *Antihon* (Antichon), *Beli hotel* – uče nas o ovoj činjenici i o njenim posledicama.

Pored očiglednog i vrlo poznatog slučaja postmoderne arhitekture (Jencks 1977; 1980a; 1980b), (američka) crnačka i (opšta) feministička teorija i praksa posebno su važne u svom ponovnom usredsređivanju postmodernista na istoričnost, i formalno (u velikoj meri putem parodijske intertekstualnosti) i tematski. Dela kao što su *Mambo*

Džambo (Mumbo Jumbo) Ismaela Rida, *Kinezi* (Meksiko) Hong Kingston ili *Koregidora* (Corregidora) Gejla Džon-
sa (Gayl Jones) daleko su odmakla u izlaganju – upravo
na samorefleksivan način – tendencija istoriografske me-
tafikcije u proizvodnji mita ili iluzije. Takođe, ona su po-
vezala rasne i/ili polne razlike sa pitanjima diskursa, auto-
riteta i moći, koja se nalaze u središtu postmoderne inici-
jative uopšte, a naročito crnačke teorije i feminizma. Svi
ovi teorijski diskursi imaju svoje korene u ramišljanju o
aktuelnoj praksi i nastavljaju da crpe svoju kritičku snagu
iz povezanosti sa društvenom i estetskom praksom (o fe-
minizmu vidi de Lauretis 1984, 184). Istina je da, kao što
je Suzan Sulejman (1986, 268, n. 12) kritički zapazila,
književni diskursi postmodernizma često isključuju dela že-
na (može se dodati, isto toliko često i crnaca), iako su
ženska (i crnačka) ispitivanja narativnih i lingvističkih for-
mi često među najosporavajućim i najradikalnijim. Naro-
čito je paradoksalna i postmodernistička upotreba pa-
rodije od strane izvesnih ženskih i afroameričkih umet-
nika da bi osporili mušku belućku tradiciju iznutra, kao i
njihovu upotrebu ironije da bi na nešto ukazali i to kriti-
kovali u isti mah. I crnačka i feministička misao pokazale
su na koji način je moguće teoriju pomeriti izvan kule od
slonovače u veliki svet društvene prakse, za šta se zala-
gao Seid (1983). Žene su pomogle razvoju postmodernog
vrednovanja margine i eks-centričnog kao izlaska izvan
problematike moći i opozicije muško/žensko (Kamuf
1982). *Najveća moderna žena na svetu* (The Biggest Mo-
dern Woman of the World) Suzan Svon (S. Swan), hi-
ografska metafikcija o pravoj (i po pravilu, eks-centričnoj)
gigantkinji, upravo to sugerise u svojoj opoziciji prema
onome što glavna junakinja shvata kao "simbol zamora":
"Patnja osobita za gigante /ili žene, ili crnce, ili etnike/ koji
su uvek morali da trpe gigantska očekivanja od normalnog
sveta" (1983, 139). (V. poglavlje 4.)

Nedavno su se pojavili različiti kritički radovi koji su se
približili artikulisanju onog tipa poetike koji nam je po-
mom mišljenju potreban, mada svi nude nešto ograni-
čeniju verziju. Ali, oni takođe ispituju preplitanja inte-
resovanja između tekuće filozofske i književne teorije i
prakse. *Kritički čin: kritika i zajednica* (The Critical Act:
Criticism and Community) Evana Votkinsa (Evan Wat-
kins) teži da izvede teoriju književnosti koja "može, iz
novije poezije, izneti na videlo načine govora o kretanjima
u teoriji i načine odgovora na njih" (1978, x). Međutim,
njegov model vezan je za "dijalektički reciprocitet", koji u
sebi često sadrži uzročne vezanosti, a to bi tip poetike koji
predočavam želeo da izbegne. (A)

Izvršna studija Dejvida Kerola (David Carroll) *Subjekti
u pitanju: jezici teorije i strategije fikcije* (The Subject in
Question: The Languages of Theory and the Strategies of
Fiction, 1982) nešto je ograničenija no što bi trebalo da
bude opšta poetika postmodernizma, pošto je usredsre-
đena isključivo na aporije i protivrečnosti u radovima Ža-
ka Deride i Kloda Simona (Claude Simon) da bi pro-
učavala ograničenja i teorije i fikcije u ispitivanju prob-
lema istorije, ograničenja koja su postala očigledna otkri-
vanjem konfrontacije teorije sa praksom. Međutim, po-
mom shvatanju, poetika ne bi trebala po pitanju istorije da
traži mesto između teorije i prakse (1982, 2), već bi pre-
trebalo da traži mesto unutar njih. Rad poput *Institucije
kritike* (The Institution of Criticism, 1982) Petera Uvea
Hoendala (Peter Uwe Hohendahl), iako ograničen na
nemački kontekst, koristan je zato što ukazuje na vrstu
pitanja koje poetika smeštena i unutar teorije i unutar
prakse mora postaviti, posebno u vezi sa normama i stand-
ardima *kritike* – autonomne institucije koja posreduje iz-
među teorije i prakse na polju književnih proučavanja.

*Reči u odrazu: savremena jezička teorija i postmoderna
fikcija* (Words in Reflection: Modern Language Theory

and Postmodern Fiction) Alena Tajera (Allen Thiher) približila se određivanju poetike u kojoj se proučavaju izvesne savremene teorije zajedno sa savremenom literarnom praksom, da bi pokazala ono što autor shvata kao najveće "pomeranje u načinu na koji mislimo i, verovatno važnije, pišemo prošlost" (1984, 189). Međutim, ova lucidna i temeljna studija ograničena je na savremenu teoriju jezika i lingvistički samorefleksivne metafikcije, i uspostavlja neku vrstu modela uticaja (teorije na fikciju), što poetika postmodernizma nije voljna da učini. Pre nego da razdvoji teoriju od prakse, ona će težiti da ih integriše i da se organizuje oko predmeta (naracija, predstavljanje, tekstualnost, subjektivnost, ideologija itd.) koje i teorija i praksa problematizuju i neprestano iznova formulišu u paradoksalnim terminima. (V. drugi deo knjige.)

Svaka poetika postmodernizma trebalo bi najpre da se suoči sa neizmernom količinom materijala koji je već, na svim poljima, napisan o predmetu postmodernizam. Debata neizbežno počinje oko prefiksa "post" – reči od četiri slova, ako je to uopšte reč. Da li ona poseduje negativan oreol supersesije i odbojnosti, kao što mnogi tvrde (Barth 1980; Meser 1984)? Argumentovaću da, kao što se verovatno najjasnije vidi u postmodernoj arhitekturi, "post pozicija" (Culler 1982, 81) signalizuje protivrečnu zavisnost i nezavisnost od onoga što joj vremenski prethodi i što je bukvalno čini mogućom. Dakle, odnos postmodernizma prema modernizmu je tipično protivrečan, kao što ćemo videti u poglavlju 3. On ne označava ni jednostavan i radikalni raskid sa modernizmom, ni pravolinijski kontinuitet: on je i jedno i drugo, i ni jedno ni drugo. To je slučaj u estetskom, filozofskom ili ideološkom smislu.

Od mnogih argumenata koji su postavljeni sa jedne ili druge strane modernističke/postmodernističke debate, dozvolite mi da ovde detaljno razmatram samo jedan.

Terija Igltona u članku iz 1985. "Kapitalizam, modernizam i postmodernizam" (Capitalism, Modernism and Postmodernism). U stvari, mnogo toga što je u njemu ponudeno, može se naći u drugim teoretizovanjima o postmodernizmu. Kao mnogi pre njega (i branitelji i klevetnici) Iglton razdvaja teoriju i praksu, odabравši da izvodi argumentaciju prvenstveno u apstraktnim teorijskim pojmovima i gotovo izbegavši da pomene o kom tačno tipu estetske prakse govori. Moja prva reakcija na njegov članak bila je, na primer, da Iglton, poput Njumana (1983, 1984a), zbog njegovog deskriptivnog teoretisanja, pod postmodernizmom u umetnosti smatra nešto sasvim drukčije nego ja. Ipak, njih dvojica prave usputne reference na arhitekturu, tako da sebi dozvoljavam pretpostavku, mada je iz njihovih tekstova ne mogu dokazati, da govorimo o istoj vrsti umetničkih manifestacija. I, slediću tu pretpostavku.

Želim da posmatram svaku od osam Igltonovih tačaka u svetlosti specifično postmoderne umetničke prakse o kojoj diskutujem, pošto mislim da apsolutističko binarno razmišljanje – koje je postmodernizam učinilo negativnim i opozicionim u odnosu na modernizam – uveliko negira složenost umetničke prakse. Na primer, može li se zaista istorijska i diskurzivna kontekstualizacija Doktorovljevog *Reglajma* postmarati kao deistorizovana i lišena istorijskog sećanja? Ona može izmeniti prihvaćeno istorijsko mnjenje, ali ne može izbeći predstavu o istoričnosti i istorijskoj determinaciji (v. poglavlje 6). Može li visoko individualizovani i problematični glas Salema Sinaja iz *Dece ponoći* zaista biti nazvan "plitkim" i "bez stila"? Da li taj toman (ili Kuverovo /Robert Coover/ *Javno spaljivanje* /The Public Bruning/ ili Doktorovljeva *Danijelova knjiga*) može ozbiljno biti označen kao lišen političkih sadržaja? Ipak, Iglton sve to tvrdi – minus primeri – kada određuje ono što on naziva postmodernizmom (1985, 61).

On nastavlja. A ja ponovo pitam: da li očigledna "performativnost" u Findlijevim *Civenim poslednjim rečima* "zamenjuje istinu" (Eagleton 1985, 63) ili ona, pre, postavlja pitanje koje predstave istine dobijaju moć i autoritet nad drugima, a zatim ispituje procese putem kojih se to događa? Brehtovska uključivanja čitaoca – i tekstualizovanog (Kvin) i vantekstualnog (nas) – nešto je što Iglton odobrava modernističkoj "revolucionarnoj" avangardi. Ali to je i postmoderna strategija, a ovdje dovodi do potvrđivanja ne istine, već istina u množini, istina koje su društveno, ideološki i istorijski uslovljene (v. poglavlje 12). Iglton shvata da postmodernizam poništava modernističke granice, ali to posmatra kao nešto negativno, kao čin koji postaje "koekstenzivan sa komodifikovanim životom samim" (68). Ali istoriografske metafikcije, poput Puigovog (Manuel Puig) *Poljupca žene-pauka*, upravo nastoje da vode borbu protiv bilo kakve fetišizacije umetnosti, odbijajući da stave u zagradu baš ono što Iglton želi da bude vraćeno u umetnost: "referent ili realan istorijski svet" (67). Međutim, takva fikcija takode problematizuje prirodu referenta i njegovog odnosa prema realnom, istorijskom svetu pomoću paradoksalne kombinacije metaficijonalne samorefleksivnosti i stvari koje pripadaju istoriji (v. poglavlje 9). Zatim, kako Kortazarov (Cortazar) *Priručnik za Manuela* (A Manuel for Manuel) može biti sveden na slavljenje "kiča"? Izgleda da Iglton (poput Džejsona – 1984a – pre njega) ignoriše subverzivni potencijal ironije, parodije i humora u osporavanju univerzalizujućih pretenzija "ozbiljne" umetnosti (v. poglavlje 2 i 8).

Opisavši ga kao "sigurno post-metafizički" (70), Iglton je proširio obim svog napada na postmodernizam. Jedina stvar koja provizorna, protivrečna, postmodernistička inicijativa nije je "sigurno" bilo šta. Roman kao što je Banvilov *Doktor Kopernik* (Doctor Copernicus) ne pri-

hvata sigurno da su stvari stvari, kao što tvdi Iglton. Njegova celokupna formalna i tematska energija počiva u filozofskom problematizovanju prirode reference, odnosa sveta i stvari, diskursa i iskustva. Postmoderni tekstovi poput *Belog hotela* ili *Keplera* sigurno ne raščlanjuju i ne otklanjaju humanistički subjekt, mada Iglton smatra da (u teorijskom smislu) postmodernizam to čini. On remeti humanistička uverenja vezana za prirodu subjekta i ulogu svesti i kartezijanskog razuma (ili pozitivističke nauke), ali to čini tako što upisuje takvu subjektivnost, a potom je osporava (v. poglavlje 10).

Namerno sam razmatrala svaku od Igltonovih osam tačaka, povezujući ih sa specifičnim primerima, da bi ilustrovala opasnosti razdvajanja jasne teorije od zbrkane prakse. Poetika postmodernizma mora razmatrati obe i može teoretisati samo na osnovu svih raspoloživih oblika postmodernog diskursa. Kao što je istakao Nikolas Curbrug (N. Zurbrugg 1986, 71), previše teoretičara postmodernizma je pojednostavilo i pogrešno protumačilo složenosti i kreativni potencijala postmodernih kulturnih praksi, zasnivajući svoje teorije na nepotpunim primerima. Na primer, stalna primedba da je postmodernizam neistorijski, ili da upotrebljava istoriju na naivan i nostalgican način, ne može biti prihvatljiva u svetlosti pomenutih romana ili filmova kao što su *Raskršće* (Crossroads) ili *Zelig*. Nasuprot tome, reduktivno uverenje počinje da izgleda naivno da svako podsećanje na prošlost mora po pravilu biti sentimentalna nostalgija ili antikvarizam. Postmodernizam se, kao što samo njegovo ime sugerise, suprotstavlja svakom modernističkom odbacivanju ili oživljavanju prošlosti u ime budućnosti i osporava ga. On ne sugerise traganje za transcendentnim vanvremenskim značenjem, već pre ponovno vrednovanje prošlosti i dijalog sa njom u svetlosti sadašnjosti. To bismo, još jednom, mogli nazvati "prisustvom prošlosti" ili možda nje-

nom "prezentifikacijom" (Hassan 1983). Postmodernizam ne poriče postojanje prošlosti; on pita da li mi uopšte možemo poznavati prošlost drukčije osim kroz njene tekstualizovane ostatke.

Međutim, binarne opozicije – između prošlosti i sadašnjosti, modernog i postmodernog itd. – koje su obično prisutne u pisanju o postmodernom, verovatno bi trebale dovesti u pitanje samo zbog toga što postmodernizam, poput retorike prekida (*diskontinuitet, decentriranje* itd.), u potpunosti imenuje i ustanovljava svoj paradoksalni identitet pomoću složenog, protivrečnog odnosa stalnog klizanja. Mnogo od onoga što je napisano o ovom predmetu preuzelo je oblik suprotstavljenih rubrika, obično označavajući modernističko nasuprot postmodernističkom (v. Hassan 1975, 1980b; up. Lethen 1986, 235-6). Ali to je struktura koja implicite poriče mešovitu, pluralnu i protivrečnu prirodu postmoderne inicijative.

Drugo je pitanje da li je takva složenost rezultat našeg izrazito protivrečnog doba, koje je uklješteno između "mita o totalitetu" i "ideologije preloma" (Hassan 1980a, 191). Sigurno se mnoge epohe mogu opisati na taj način. Poetika postmodernizma pokušava da obuhvati neke od očiglednih paradoksa i u teoriji i u praksi, bez obzira na njihov uzrok. Dozvolite mi samo još nekoliko primera: jedan bi mogla biti protivrečnost ili ironija Liotarove (1984 a) očigledne metanarativne teorije o neverici postmodernizam prema metanaracijama (v. Lacoue-Labarthe 1984) ili Fukoova rana antitotalizujuća epistemološka totalizacija. Oni su tipično paradoksalni, oni su majstorsko poricanje majstorstva, kohezivni napadi na koheziju, esencijalizovani izazovi suštini, a to karakteriše postmodernu teoriju. Slično, historiografska metafikcija – poput postmodernog slikarstva, vajarstva i fotografije – upisuje i tek onda ruši svoj mimetički angažman sa svetom. Ona ga ne odbacuje (up. Graff 1979), niti ga jednostavno prihvata

(up. Butler 1980, 93; A. Wilde 1981, 170). Ali ona neopzivo menja svaku jednostavnu predstavu o realizmu ili referenci, direktno suprotstavljajući diskurs umetnosti diskursu istorije.

Dalji postmoderni paradoks ove posebne vrste fikcije pronalazimo u njenom premošćavanju praznine između elitne i popularne kulture, koju je masovna kultura nesumnjivo proširila. Mnogi su u postmodernizmu uočili privlačnu silu popularnih umetničkih formi kao što su detektivska priča (*Foulzov Magot*) ili vestern (*Dobro došli u Teška Vremena / Welcome to Hard Times / Doktorova ili Bergerov / Tothomas Berger / Mali veliki čovek / Little Big Man*). Ali nije razmatran paradoks romana kao što su *Žena francuskog proučnika ili Ime ruže*, koji su istovremeno postali popularni bestseleri i predmeti intenzivnih akademskih proučavanja. Smatram da, kao tipično postmoderni protivrečni tekstovi, romani poput ovih paradoksalno upotrebljavaju i zloupotrebljavaju konvencije popularne i elitističke kulture, i to na način putem kojeg mogu koristiti invazionu kulturnu industriju da bi iznutra izazvali sopstvene komodifikacione procese. Pored toga, ako je, kao što mnogi tvrde, elitistička kultura fragmentovana u specijalističke discipline, onda se hibridni romani poput ovih i obraćaju toj fragmentaciji i narušavaju je putem svojih pluralizujućih pribegavanja diskursima istorije, sociologije, teologije, politikologije, ekonomije, filosofije, semiotike, književnosti, književne kritike itd. Istoriografska metafikcija jasno potvrđuje da postmodernizam deluje unutar složene institucionalne i diskurzivne mreže elitističkih, zvaničnih, masovnih, popularnih kultura.

Ipak, čini se da nam je potreban način govora o našoj kulturi koji nije, u marksističkom dijalektičkom smislu, ni "unifikatoran", ni "kontradikcionistički" (Ruthven 1984, 32). Vidljivi paradoksi postmodernog ne prikrivaju bilo kakvo skriveno jedinstvo koje bi analiza mogla otkriti.

Njegove nepomirljive nespojivost upravo predstavljaju osnovu na kojoj se pojavljuju problematizovani diskursi postmodernizma (v. Foucault 1977, 151). Ne bi trebalo rastakati razlike koje ove protivrečnosti stavljaju u prvi plan. Iako ne mogu zadovoljiti one koji imaju potrebu za apsolutnim i konačnim odgovorima, nerešivi paradoksi su, za postmoderne mislioce i umetnike, izvor intelektualne energije koja izaziva nove artikulacije postmodernog stanja. Uprkos očiglednoj opasnosti, izgleda da oni ne izazivaju, po Lakapri, "fascinaciju za diskurzivne čorsokake koja nalikuje na leminga" (1985a, 141) i koja bi mogla da zapreti narušavanjem *bilo kakvog* radnog pojma "teoretizovanja". Ovde ponudeni model protivrečnosti – iako, priznajem, samo jedan od modela – nada se da će otvoriti svaku poetiku postmodernizma prema pluralnim, osporavajućim elementima, bez njihovog neophodnog redukovanja ili rekuperacije. Da bi pokušala da izbegne primamljivu zamku preuzimanja, neophodno je priznanje činjenice da je ovakva pozicija sama, ideologija duboko utkana u ono o čemu teži da teoretizuje. Kao što nas podseća R. Bart, kritika je "u suštini, delatnost, to jest niz intelektualnih činova, duboko uključenih u istorijsku i subjektivnu (to je isto) egzistenciju onoga koji ih vrši" (1972, 257).

Drugim rečima, ne možemo izbeći, kao što bi želeo Fokema (Douw Fokkema), vlastiti "diskriminativni naučni diskurs", pošto je on institucionalizovan, baš kao i fikcija, slikarstvo, filosofija ili istorija, koje teži da ispita. Unutar takve "postmodernističke" ideologije, čitava poetika postmodernizma htela bi da bude dovoljno samosvesna da iznese matalingvističku protivrečnost postojanja unutar i izvan, saučesništva i udaljenosti, tako što upisuje i osporava sopstvene provizorne formulacije. Takva inicijativa očito neće voditi prema univerzalnim istinama, da ne bi bila ono što ne teži da bude. Pomicanje od očeki-

vanja sigurnog i jedinog značenja i želje za njim ka prepoznavanju vrednosti razlika i čak protivrečnosti, privremeno bi mogao da bude prvi korak u prihvatanju odgovornosti prema umetnosti i teoriji kao označavajućim procesima. Drugim rečima, možda bismo mogli da počnemo sa proučavanjem implikacija i našeg stvaranja i našeg stvaranja smisla naše kulture.

2. UOBLIČAVANJE POSTMODERNOG: PARODIJA I POLITIKA

I

Da postmoderne teze imaju duboke korene u savremenom stanju čoveka, potvrđeno je danas u dokumentu o arhitekturi kojeg je izdao poljski sindikat Solidarnost. Tekst optužuje moderne gradove da su proizvod sporazuma između birokratije i totalitarizma, a kao veliku grešku moderne arhitekture izdvaja njen prekid sa istorijskim kontinuitetom. O rečima Solidarnosti valjalo bi da razmišljaju posebno oni koji veliki pokret kolektivne svesti (postmodernizam) mešaju sa prolaznom modom.

Paolo Portogezzi

Videli smo da je ono što i pristalice i klevetnici teže da nazovu "postmodernizmom" u današnjoj umetnosti – svejedno da li u videu, plesu, književnosti, slikarstvu, muzici, arhitekturi ili nekom drugom obliku – izgleda umetnost koja je, paradoksalno, obeležena kako istorijom, tako i po unutrašnjim, samorefleksivnim ispitivanjem prirode, granica i mogućnosti diskursa umetnosti. Površno gledano, osnovni idejni interes postmodernizma mogao bi biti u procesima njegove produkcije i recepcije, kao i u njegovom odnosu prema umetnosti prošlosti. Ali želim da dokazem da upravo parodija – koja, kako se čini, introvertira formalizam – izaziva direktno suočavanje sa problemom odnosa estetike prema svetu značenja koji je spoljašnji po

sebi, prema diskurzivnom svetu društveno određenih značenjskih sistema (prošlih i sadašnjih) – drugim rečima, prema političkom i istorijskom.

U ovom poglavlju usredsrediću se na ono što, po mom mišljenju, nudi najbolji model za poetiku postmodernizma: postmodernu arhitekturu, izgleda jedinu umetničku formu čija oznaka neosporno upućuje na opštu saglasnost o korpusu dela koje obuhvata. Čitava moja (nespecijalistička) diskusija mnogo duguje radu arhitekata/teoretičara, vodećih glasova u postmodernim debatama, Čarlsa Dženksa i Paola Portogezija. To će biti moj model zbog toga što su karakteristike takve arhitekture kakarakteristike postmodernizma uopšte – od istoriografskih metafikcija kao što su *Kassandra* Kriste Volf ili Doktorovljeva *Danijelova knjiga* do metafilmskih istorijskih filmova kao što su *Crtačev ugovor* Pitera Grineveja, od video umetnosti Dagleasa Dejvisa do fotografija Vinsenta Lea. Sva pomenuta dela dele jednu nezaobilaznu zajedničku karakteristiku: sva su očigledno istorijska i neizbežno politička, upravo zbog toga što su formalno parodijska. U ovoj studiji dokazivaću da je postmodernizam u osnovi protivrečna inicijativa: njegovi umetnički oblici (i njegova teorija) ujedno upotrebljavaju i zloupotrebljavaju, ustanovljavaju i zatim destabilišu konvencije na parodijski način, samosvesno ukazujući na sopstvene nerazdvojive paradokse i provizornosti, na sopstveno kritičko ili ironijsko ponovno čitanje umetnosti prošlosti. U takvom implicitnom osporavanju pojmova kao što su estetska originalnost i tekstualna zatvorenost, postmodernistička umetnost nudi novi model za uspostavljanje graničnog pojasa između umetnosti i sveta, model koji deluje sa pozicija unutar umetnosti i sveta, a ipak u potpunosti ni u jednom od njih, model koji je u njima duboko implikovao, pa ipak u stanju da kritikuje ono što nastoji da opiše.

Kao što smo videli, ovakav paradoksalni model post-

modernizma u skladu je sa oznakom za *postmodernizam* koja ukazuje i na njegovu protivrečnu zavisnost i na njegovu nezavisnost od modernizma, koji mu istorijski prethodi i doslovno ga čini mogućim. Filip Džonson (Philip Johnson) verovatno ne bi mogao sagraditi postmodernu kulu Transko u Hjustonu da prvo nije projektovao modernistički puristički oblik zgrada Penzoila – i da nije započeo svoju karijeru kao istoričar arhitekture. Sve arhitektae znaju da je, po samoj prirodi njihove umetnosti koja oblikuje javni prostor, čin projektovanja zgrade neizbežno društveni čin. Parodijske reference na istoriju arhitekture tekstualno ponovno uspostavljaju dijalog sa prošlošću i – verovatno neizbežno – sa društvenim i ideološkim kontekstom u kojem se arhitektura stvara i doživljava (u kojem je stvarana i doživljavana). Koristeći parodiju na taj način, postmodernističke forme nastoje da deluju na javni diskurs koji bi očigledno želeo da izbegne modernistički esteticizam i hermetizam i preteću političku samomarginalizaciju.

Potpuno sam svesna, u svetlosti debate koja je vođena na stranicama *New Left Review*-a, da moja poslednja rečenica podiže neku vrstu "crvenog barjaka". U prethodnom poglavlju videli smo da se Teri Iglton, u svom odgovoru na tekst Fredrika Džejmsona "Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma" (1984a), našao u, na neobičan način, preobraćenoj lukačevskoj poziciji, uzdižući, u svojoj žurbi da se priključi sada pomodnom napadu na postmodernizam, taj isti hermetički modernizam (kojeg je Lukač ocrnio). Mada nije dao nijedan pravi primer po njemu aktuelnog postmodernističkog dela (kao da ne postoji znatno neslaganje o toj temi i u teoriji i u praksi), Iglton jednostavno tvrdi da postmodernizam neće imati uspeha i da bi jedini način da se razvije "autentična politička umetnost u našem vremenu" (1985, 72) bilo udruživanje revolucionarne avangarde i modernizma:

Današnja umetnost mogla bi, učeći od otvoreno angažovanog karaktera avangardne kulture, da odredi protivrečnosti modernizma u jasnijoj političkom svetlosti, a to bi moglo biti delotvorno samo uz učenje i lekcije modernizma – drugim rečima, učenjem da je sama politika pitanje razvoja transformisane racionalnosti i da, mada se ne pokazuje kao takva, još uvek predstavlja deo tradicije koje avanturističko moderno nastoji da se oslobodi.

(1985, 73)

Ali, da je Iglton uzeo u obzir aktuelnu postmodernističku umetnost – a naročito arhitekturu – mogao je uočiti da umetnost koju on traži već postoji. Postmodernistička umetnost je upravo ta koja osvetljava "protivrečnosti modernizma u jasnije političke svetlosti". Kao što nas podseća Paolo Portogezzi, ona zapravo nastaje upravo iz udruživanja modernističke i avangardne politike i njihovih formi (1983, 35). Ali nam takode sugerise da moramo biti svesni mitova i modernizma, i kasnoromantične avangarde. "Elitizam" dadaista i Eliotovog stiha upravo je ono što postmodernizam teži i da iskoristi i da podrije. Ali teoretičari/praktičari postmodernizma u svim umetnostima – od Umberta Eka do Karlhajna Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen) – nedvosmisleni su u svojoj privrženosti izgradnji opštijeg kolektivnog estetskog koda (i sećanja na njega). Oni instistiraju: "On /postmodernizam – *prim. prev.* / nije samo izliv besa manjine intelektualaca koji slave sopstvenu samoću i odvojenost i uče ostale kako da žive" (Portoghesi 1983, 81).

Štaviše, Edvard Seid tvrdi da moramo shvatiti da sve umetnosti imaju specifične diskurse, da su u izvesnom stupnju "svetske", čak i kada nam se čini da one same odriču takav odnos (1983, 4). Paradoks postmodernističke parodije je da ona *nije* suštinski plitka, trivijalan kič, kako veruju Iglton (1985, 61; 68) i Džejmson (1984a, 85), već da može da vodi i vodi prema viziji međupovezanosti: "umet-

ničko delo, rasvetljavajući sebe, u isti mah rasvetljava kinke estetske konceptualizacije i sociološke situacije umetnosti" (Russell 1980a, 189). Ironijske postmodernističke reminiscencije na istoriju niti su nostalgične, niti su estetsko ljudožderstvo (up. Jameson 1984a, 67). Niti mogu biti svedene na slatkorečivu dekoraciju (up. Frampton 1983).

Ipak, istina je, kao što ćemo opširnije videti u drugom delu knjige, da postmoderna umetnost ne nudi ono što Džejmson želi – "istinsku istoričnost" – to jest, po njemu, "našu društvenu, istorijsku i egzistencijalnu sadašnjost i prošlost kao 'referent' " ili kao "poslednje predmete" (1984a, 67). Ali njeno namerno odbijanje da to učini nije naivno: postmodernizam upravo osporava bilo kakvu mogućnost da *spoznamo* "poslednje predmete" prošlosti. Ona priznaje činjenicu da je društvena, istorijska i egzistencijalna "realnost" prošlosti *diskurzivna* realnost kada je koristi kao referenta umetnosti, i tako samo "istinska istoričnost" postaje ta koja bi otvoreno priznala sopstveni diskurzivni, zavisni identitet. Prošlost kao referent nije stavljena u zagrada ili izbrisana, kao što bi Džejmson želeo da poveruje; ona je inkorporisana i modifikovana, dobivši nov i različit život i značenje. To je lekcija savremene postmodernističke umetnosti. Drugim rečima, čak većina samosvesnih i parodijskih savremenih dela pokušavaju ne da izbegnu, već zapravo da stave u prvi plan, istorijske, društvene, ideološke kontekste u kojima postoje i nastavljaju da postoje. To važi kako za muziku, tako i za slikarstvo, za književnost kao i za arhitekturu.

Ne iznenađuje što je postsosirovski tip pragmatike ili semiotike bio posebno privlačan za one koji su proučavali takvu vrstu parodijske umetnosti. Postmodernizam samosvesno zahteva da "opravdavajuće premise i strukturalne osnove" njegovih načina "govora" budu ispitane da bi se videlo šta dopušta, oblikuje i proizvodi ono što je "izgo-

voreno" (Russell 1980a, 186). Po jednom važnom, ali često zanemarenom aspektu sosirovskog modela, jezik je društveni ugovor: sve što je putem jezika prikazano i putem njega prihvaćeno već je opterećeno značenjem koje je nerazdvojno od pojmovnih obrazaca kulture onog koj govori. U proširenom značenju "jezika", mogli bismo reći da se jezik arhitekture u izvesnom smislu ne razlikuje od običnog jezika: nijedan pojedinac ne može da ga primenjuje svojevolsjno, oličava određene kulturno prihvaćene vrednosti i značenja, mora biti učen od strane govornika da bi bio upotrebljavan na odgovarajući način (Broadbent 1969, 51). Arhitektura 1970-ih i 1980-ih bila je obeležena namernim izazivanjem konvencija i osnovnih pretpostavki tog jezika, ali je takav tipično postmoderan i samosvestan izazov tim konvencijama i pretpostavkama ponuden *iznutra*.

Ma kakve da su bile istorijske i društvene ideje modernizma na njegovom početku, posle Drugog svetskog rata njegova novatorska obećanja postala su simboli – i uzroci – otuđenja i dehumanizacije. Modernizam u arhitekturi započeo je kao "herojski pokušaj da se, posle velikog rata i ruske revolucije, po ugledu na novo obnovi porušena Evropa i da se građevine učine vitalnim delom predviđene obnove društva" (Huysen 1986, 186). Međutim, u reakciji na ono čemu je vodio modernistički aistorizam, postmoderna ponovna obraćanja istoriji arhitekture preispituju modernistički totalizujući ideal progresa uz pomoć racionalnosti i purističke forme (Lyotard 1986, 120).

Parodija je, kao način tekstualnog inkorporisanja istorije umetnosti, formalno analogna sa dijalogom između prošlosti i sadašnjosti koji se, tiho ali neizbežno, nastavlja na društvenoj ravni arhitekture, budući da odnos forme i funkcije, oblika upotrebljavanja prostora, ne predstavlja novost za arhitekte. Može se reći da su na taj način parodij-

ske postmoderne građevine, po svojoj formi i svojoj eksplicitnoj društvenoj kontekstualizaciji, paralelne savremenim izazovima na nivou teorije. Svaka studija koja je vezana za aktuelnu estetsku praksu postmodernizma brzo čini jasnom svoju ulogu u krizi teorijske legitimizacije koja je privukla na sebe pažnju zbog, sada zloglasne, debate između Liotara (1984a), Habermasa (1983) i Rortija (1984a). Možda bi se na ovom nivou moglo doći do odgovora vezanog za ideološki status postmodernističke umetnosti, umesto na nivou razumljive, ali brzoplete, reakcije protiv njenih implikacija u masovnoj kulturi kasnog kapitalizma.

Iskazivanje ljutnje prema masovnoj kulturi, što mnogi čine sledeći Adorna, može biti samo negativna sila koja, kako je zapazio jedan arhitekta/teoretičar, "jednostavno nastavlja sa upotrebom aristokratskog stanovišta, ne znajući kako da iskoristi oslobadajući rezultat i egalitarnu odgovornost ove /postmodernističke/ profanacije mita" o elitističkoj romantično/modernističkoj originalnosti i jedinstvenom geniju (Porthoghesi 1983, 28). Zapravo, arhitektura 1970-ih je od početka, kako iz ideoloških tako i iz estetskih razloga, pokazivala svesno udaljavanje od modernog pokreta ili internacionalnog stila. Društveno ogrješnje velikih modernističkih stambenih projekata i neizbežna ekonomska povezanost "herojskog" modernizma sa velikim korporacijama združeni su da bi podneli zahtev za novim arhitektonskim formama, koje bi odrazile promenenu i promenljivu socijalnu svest. Te nove forme ni na koji način nisu monolitne. One su, međutim, obeležile zajednički povratak ka takvim odbačenim oblicima kao što su dijalekti (to jest, lokalne potrebe i lokalne arhitektonske tradicije), ka dekoraciji i određenom individualizmu u projektovanju i, najvažnije, ka prošlosti, ka istoriji. Veliki puristički spomenici modernizma koji pripadaju korporativnoj eliti i kulturna središta moći (muzeji, po-

zorišta) ustupaju, na primer, pred željom Pompidu centra (u najmanju ruku) da postane deo svakodnevnog života.

Ono što je ne tako davno označeno kao *postmodernizam* osporilo je opstanak modernizma, osporavajući njegove težnje prema univerzalnosti: njegove transistorijske tvrdnje o vrednosti više se ne smatraju zasnovanim – kako se tvrdilo – na razumu i logici, već pre na čvrstom savezu sa moći, sa onim što Portogezzi zove "identifikacija sa proizvodnom logikom industrijskog sistema" (1982, 3). Pokazano je, uz to, da je svaki osećaj "neizbežnosti" (Hubbard 1980, 78) forme istorijski ili kulturno određen. "Neizbežno" nije večno, već naučeno. Kuće Pitera Ajzenmana (Peter Eisenman) namerno narušavaju naše "prirodne" reakcije na prostor, da bi nam otkrile da su te reakcije, u stvari, kulturne. I, kao što je modernizam (edipovski) odbacio istoricizam i pretendovao na partenogeno rođenje koje odgovara novom mašinskom dobu, tako se, u svojoj reakciji, postmodernizam vratio istoriji, "parodiji", da bi arhitekturi vratio njenu tradicionalnu istorijsku dimenziju, doduše sa izvesnim uplivom našeg vremena.

Ono što ovde podrazumevam pod parodijom, kao i na drugim mestima u studiji – nije ismejavajuća imitacija standardnih teorija i određenja koja su ukorenjena u devetnaestovekovne teorije humora. Kolektivni teret parodijske prakse sugerise ponovo određenje parodije kao ponavljanja sa kritičkom distancom, koja omogućava ironijsko ukazivanje na razliku u samom središtu sličnosti. U istoriografskoj metafikciji, filmu, slikarstvu, muzici i arhitekturi takva parodija, na paradoksalan način, donosi i promenu i kulturni kontinuitet: grčki prefiks *para* može da znači i "protiv" ili "nasuprot" i "blizu" ili "pored". Džejmsen tvrdi da u postmodernizmu "parodija ostaje bez vokacije" (1984a, 65), zamenjena pastišom, kojeg on shvata (ograničen određenjem parodije kao ismejavajuće imitacije) kao neutralnu ili praznu parodiju. Ali posmatranje istorije

ske i estetske pošlosti u postmodernoj arhitekturi je sve izuzev onoga što Džejmson opisuje kao pastiš – "nasumično ljudožderstvo svih stilova prošlosti, igra nasumičnih stilističkih aluzija" (65-6). Ne postoji apsolutno ništa nasumično ili "bez principa" u parodijskom podsećanju i preispitivanju prošlosti kod arhitekata kao što su Čarls Mur ili Rikardo Bofilj. *Nije uvek* neophodno uključiti ironiju i igru da bi isključili ozbiljnost i svrhu postmoderne umetnosti. Pogrešno razumevanje predstavlja pogrešno tumačenje većeg dela savremene estetske produkcije – bilo da teoretisanje čini jasnijim ili ne.

II

O prelepo široko nebo, o ćilibarski valovi žna, da li je ikada postojalo neko drugo mesto na zemlji u kojem su bogati i moćni ljudi plaćali i trpeli toliko mnogo građevina kao što te čine u blagoslovenoj današnjici?

Tom Vulf (Tom Wolfe)

Da bismo razumeli zašto ironijska parodija postaje, naizgled paradoksalno, toliko važan oblik želje postmoderne arhitekture da za svoje diskurse ponovo uspostavi "svetsku" povezanost, treba da se podsetimo šta je u dvadesetom veku značila tiranija "herojskog" ili visokog modernizma. Postojale su dve vrste odgovora na takvu modernističku hegemoniju: jedna od strane samih arhitekata i druga od strane celokupne javnosti. Verovatno je jedna od najrečitijih i najpolemičnijih javnih reakcija bila ona Toma Vulfa u njegovoj knjizi *Od Bauhauusa do naše kuće* (From Bauhaus to Our House), koja započinje čudesnim američkim lamentom koji sam stavila na početak ove glave. Vulf upućuje svoju negativnu estetsku reakciju "potpunoj belini i čistoći i praznini i oskudnosti" (1981, 4). Ali to je takođe ideološko odbacivanje "uređivanja" koje mod-

ernističke arhitekate vrše nad pobudama kupaca i korisnika njihovih zgrada. To je tiranija evropskih arhitekata koji deluju u svojim "sintezama" (bili oni Bauhaus ili, kasnije, američki univerziteti). To je tiranija – i moralna i estetska – nad američkim klijentima. Po Vulfu: "nema izmena, posebnih zahteva, glasnog govora koji je kupcu dozvoljen. Mi znamo najbolje. Mi imamo isključivo pravo na vernu viziju budućnosti arhitekture" (1981, 17). Kupci – čak i ako plaćaju račun – još uvek se posmatraju kao "buržujski" da bi bili prezreni i, ako je moguće, zbunjeni od strane elitističkih ezoteričnih teorija arhitektonske čistote.

Korisnici njihovih građevina takođe su bili pod nadzorom. Iako su i Gropijus (Walter Gropius) i Le Korbizije (Le Corbusier) projektovali stambene objekte za radnike, ni jedan od njih nije osetio potrebu da konsultuje one koji će u njima živeti: mora se prećutno pretpostaviti da intelektualna manjkavost dopušta arhitektama da uredi njihove živote. Ne iznenaduje što su se mnogi stambeni objekti za radnike visokog modernizma, poput poznatog Pruit-Ajgoa u Sent Luisu, izrodili u otrcan socijalni smeštaj i na kraju, kada je njihova socijalna greška bila priznata, bukvalno dignuti u vazduh. Slično, takozvani ne-buržoaski, betonski stambeni oblakoderi i hoteli postali su stanovi buržoazije – onih koji imaju dovoljno novca da bi tu živeli. Ali dominacija arhitekata često je bila još preteranija: na zgradi Sigrem, Mis (Mies van der Rohe) je dozvolio samo bele žaluzine na prozorima od staklenih ploča i zahtevao da one budu ostavljane u samo jednom od tri položaja, otvorene, zatvorene ili poluotvorene.

Modernističke arhitekate su, kako se čini, sebe postavile u jedan od dva povlašćena položaja u odnosu na grupe koje su zauzimale njihove građevine. Ta pozicija je, po Džordžu Berdu (George Baird 1969), pripadala *Gesamtkünstlerima*, koji su zdravo za gotovo prihvatili mo-

...nost da se unaprede živote budućih korisnika dramatičnim uvećavanjem njihovog iskustva o okolini. Taj položaj je iznad njih, to je očinski položaj u odnosu na stanara/dete. S druge strane, neki modernisti, po Berdu, sebe shvataju kao "stvaraoce uslova života". Ne iznad, već izvan iskustva stanara, scijentističke arhitekture posmatraju stanara kao objekt, a građevinu kao eksperiment. Bez obzira da li je ovo stav ravnodušnosti ili oholosti, nije posebno teško uvideti zašto je on označen kao elitistički. Treba se samo podsetiti Le Korbizijeovog čudnog platonsko-ničevskog pogleda na društvo, koje nadziru prosvećeni poslovni čovek i arhitekta, i jedan i drugi proizvodi bezlične, univerzalne transistorijske sile koju simbolizuje mašina. Lekcije prošlosti odbačene su u ime novog tipa liberalnog elitizma ili idealističkog paternalizma (v. Jencks 1973, 51-4; 72). Iako je Le Korbizije sebe smatrao za apolitičnog tehnokratu, može se primetiti da su pretpostavke koje su se nalazile u osnovi njegovih estetičkih teorija purističke racionalnosti igrale ulogu u njegovoj saradnji sa vladom. Činjenica i greška njegove, u praktičnom smislu, prilično pojednostavljujuće teorije o socijalnom dobru putem čiste forme. Naravno, moramo se čuvati stvaranja sopstvenih pojednostavljujućih veza između arhitektonskog stila i pojedinačnih ideologija. Portogezzi nas podseća da "Istorija pokazuje da forme i modeli preživljavaju tip moći koji ih je proizveo, i da se njihovo značenje menja u vremenu u skladu sa njihovom društvenom upotrebom koja je njegov proizvod" (1983, 140). Takav je, zapravo, slučaj sa modernističkim premisama koje postmodernizam upotrebljava – ali izmenjene.

Ne bismo trebali da zaboravimo da je čin projektovanja gradnje uvek čin koji se nalazi u društvenom kontekstu (Beird 1969, 81). Tu se formalna parodija susreće sa socijalnom istorijom. Arhitektura poseduje i estetsku (formu) socijalnu (upotrebu) dimenziju. Čudan spoj empirijskog

i racionalnog u modernističkoj teoriji predstavlja sugerisanje naučnog determinizma koji se bori protiv nagomilane moći i težine svega što je nasleđeno iz prošlosti. Vera u racionalnu, naučnu nadmoć realnosti implicitno – a potom eksplicitno – poriče nasleđeni, razvojni kulturni kontinuitet istorije. Verovatno je gubitak vere u takve modernističke vrednosti doveo do današnje postmodernističke arhitekture. Praktičari tog novog modusa formiraju jednu eklektičku grupaciju, deleći jedino smisao za prošlost (iako ne "slučajno") i želju za povratkom ka ideji arhitekture kao komunikacije i kao zajednice (uprkos činjenici da su oba ova pojma, iz postmoderne perspektive, decentrirana i problematična). Dva glavna teoretičara koji su govorili u ime ove grupe bili su Paolo Portogezzi i Carls Dženks – obojica aktivne arhitekture.

Još 1974, u *Le inhibizioni dell'architettura moderna*, Portogezzi se zalaže za povratak arhitekture njenim korenima u praktičnim potrebama i u (sada problematizovanom) estetskom i socijalnom smislu za kontinuitet i zajednicu. Sećanje je u središtu tog povezivanja prošlog sa *doživljenim*. Kao arhitekta koji deluje u Rimu, Portogezzi ne može izbeći neposredno suočavanje sa slojevima istorije u svom gradu i sa primercima barokne arhitekture koji su pred njim. Ipak, istorija nije skladište modela: on nije zainteresovan za kopiranje ili neposredno oživljavanje. Kao i svi postmodernisti (a to je razlog za oznaku), on zna da ne može potpuno da odbaci modernizam, posebno ne njegove napretke u materijalima i tehnologiji, ali on te pozitivne aspekte želi da ujedini sa podjednako pozitivnim aspektima odstranjene i potisnute istorije formi. Sve mora da se iskoristi, sve, takode, mora da se dovede u pitanje, pošto arhitektura "piše" istoriju putem svog modernog rekontekstualizovanja formi prošlosti. Nesumnjivo je da upravo to zahtevaju Džejmson (1984a, 85) i Iglton (1985, 73), ali propuštaju da tako nešto uoče u postmodernoj

arhitekturi, u kojoj je kolektivni arhitektonski jezik postmodernizma doveden u ironijski kontakt "sa čitavim istorijskim nizovima ranijih iskustava" da bi se stvorila umetnost koja je "paradoksalna i dvosmislena, ali vitalna" (Portoghesi 1983, 10-11). (Portoghesi odbija da ograniči takvo istorijsko pozajmljivanje samo na postindustrijske periode, pa je zbog toga bio optužen za reakcionarnost - Frampton 1983, 20.)

Jedan primer mogao bi učiniti jasnijom formu koju je preuzeo ovaj tip istorijskog ispitivanja ili ironijske kontaminacije sadašnjosti prošlošću. Portoghesijeva rana (1959-60) Casa Baldi je neposredna parodija (u smislu ponavljanja sa ironijskom distancom) Mikelandelove kapele Sforza u S. Maria Maggiore. Tačan strukturni odjek parodiran je - to jest, postao je ironijski različit - upotrebom novih materijala: malter zamenjuju vertikalno postavljene cigle i kamenje. Pored toga, unutrašnji oblik uglova crkve postao je spoljna forma kuće. Drukčija vrsta formalnih odjeka iskrsava u odnosu ove građevine prema okolini. Portoghesi obrće naklonost osamnaestog veka za postavljanje ruševina u vrtove: rimska (prava) ruševina u blizini, okružena vegetacijom, odjekuje u njegovom dopuštanju da priroda u potpunosti obujmi kuću. U svojim ostalim projektima, Portoghesi rekontekstualizuje i bukvalno obrće forme prošlosti čak na radikalniji način: tavanica barokne crkve (u Borgo d' Aleu) može da postane, ironijski, osnova za Portoghesijev projekat poda Kraljevske palate u Amanu.

Implikacije pomenutog tipa odnosa prema istorijskim formama prošlosti verovatno je najbolje izrazio arhitekta Aldo van Eyck (Aldo van Eyck):

Činjenica je da se čovek fizički prilagođavao ovom svetu hiljadama godina. Tokom tog vremena njegov prirodni genije nije se ni uvećao ni smanjio. Jasno je da potpuni obim ovog ogromnog zaobilaznog isku-

stva ne može biti zaustavljen u sadašnjosti sve dok u njega ne uključimo prošlost, tj. celokupan ljudski napor. To nije ograničena istorijska popustljivost, pitanje putovanja unazad, već samo svest o onome što "postoji" u sadašnjosti - o onome što je došlo do nje. (1969, 171)

Naivnost modernističkog ideološki i estetski motivisanog odbacivanja prošlosti (u ime budućnosti) ovde nije pobijena, kako tvrde Džejmson i Iglton, pomoću podjednako naivnog antikvarizma. Nasuprot tome, kao što sam naznačila u predhodnom poglavlju, naivno počinje da izgleda upravo reduktivna predstava po kojoj svako okretanje prošlosti mora, po definiciji, biti sentimentalna nostalgija.

Svojom dvostrukom parodijom, dvostrukim kodiranjem (to jest, kao parodija modernizma i svega ostalog), postmodernistička arhitektura uz to omogućava ono što su *Gesamtkünstler*-i i "stvaraoci uslova života" odbacili kao nekontrolisano i obmanjujuće: to jest, dvosmislenost i ironiju. Arhitekta više ne smatraju da su iznad ili izvan iskustva korisnika njihovih građevina; oni su sada u njemu, subjekt njegovih odjeka istorije i raznovrsnih značenja - koji su rezultati "prerade i kreativne transformacije brojnih prasluka koje su u zapadnom svetu preživele vekovima" (Portoghesi 1982, 5). Po rečima Portoghesija, "gubitak sećanja, a ne kult sećanja, napraviće od nas zarobljenike prošlosti" (111). Ne obazirati se na kolektivno sećanje arhitekture znači rizikovati da se ponovi greška modernizma i ideologije njegovog mita o društvenoj reformi putem čiste strukture. Džejn Džejkobs (Jane Jacobs) je jasno formulisala grešku tog mita u svojoj knjizi *Smrt i život velikih američkih gradova* (Death and Life of Great American Cities 1961), a čak se i protivnici postmodernizma slažu sa društvenim posledicama modernizma na velike urbane centre.

Postmodernizam, ipak, ne poriče modernizam. On to ne može. On ga slobodno interpretira, "krički razmatra i njegove uspehe i njegove greške" (Portoghesi 1982, 28). Prema tome, dogmatski redukcionalizam modernizma, njegova nesposobnost da se nosi sa ironijom i dvosmislenošću i njegovo poricanje vrednosti prošlosti su pitanja koja su ispitivana i zbog kojih je on pao na ispitu. Postmodernizam pokušava da bude istorijski svestan, hibridan i sveobuhvatan. Kako se čini, neiscrpna istorijska i društvena radoznalost, provizoran i paradoksalan stav (nešto ironijski, a ipak sveobuhvatan) zamenjuju profetski, propisujući stav velikih majstora modernizma. Jedan primer takve nove saradničke pozicije mogla bi biti ponovna izgradnja Gradske kuće u Venconeu (Italija) Roberta Pirčija Birolija (Robert Pirzio Biroli) posle zemljotresa. Elegantno ponovno čitanje lokalnih strukturalnih modela (uglavnom paladskih) područja Veneto ovde je pročišćeno putem modernističke tehnologije koja najviše odgovara strukturi zgrada na seizmičkim područjima i posebnih potreba modernog administrativnog centra. Verovatno je još značajnije što je ova zgrada projektovana uz pomoć lokalnog stanovništva ovog razrušenog mesta, koje je takođe učestvovalo u obnovi. Tu glavnu ulogu igra sećanje: materijalno i kulturno sećanje korisnika i kolektivno arhitektonsko sećanje na građevinu (i arhitektu).

Nije u pitanju poricanje da je ovde prisutan i kič, kič koji je označen kao postmodernizam: na primer, dodavanje klasičnih lukova na fasade oblakodera. Takav moderni pokušaj da se iskoristi popularnost postmodernizma nije isto što i postmodernizam, ali je znak njegovog (verovatno neizbežnog) prilagodavanja. Baš kao što su modernističke tehnike i forme unižene razblaživanjem i komercijalizacijom, isto se dešava sa postmodernom. Ipak, to neće podriti pozitivne potencijalne vrednosti postmodernističke arhitekture u celini i njenu korisnu i

neophodnu kritiku izvesnih "neispitanih bogoradenja" modernizma (Hubbard 1980, 8). Nedavno je mladi arhitekta iz Toronta Brus Kuvabara (Bruce Kuvabara 1987) ukazao na važnost postmodernog raskida sa modernističkom dogmom i njegovog preispitivanja urbanog nasleđa grada. Jedan drugi arhitekta, Eberhard Cajdler (Eberhard Zeidler 1987), postmoderno razbijanje dokse uporedio je sa izazovom manirizma klasičnom poretku u arhitekturi. Ni jedan ni drugi sami po sebi nisu radikalno novi, već stvari otvaraju ka mogućnosti novog.

Uvek postoje dva načina čitanja protivrečnosti postmodernizma. Ono što Tom Vulf (1981, 103-9; 127-9) smatra greškom postmodernizma u potpunom prekidu sa modernizmom, Portogezi tumači kao nužan i najčešće nežan "dijalog sa ocem" (1982, 80). Ono što Vulf smatra praznim ironijskim referencama Roberta Venturija (Robert Venturi), Portogezi shvata kao način uključivanja dekodirajućeg posmatrača u proces proizvodnje značenja putem dvosmislenosti i multivalentnosti (1982, 86). To je takođe način za obeležavanje ideološkog stava: Venturijevi u svom radu u Las Vegasu, na primer, mogu biti viđeni kao da, kako je Dženks (1977, 70) uočio:

izražavaju, na otmen-način, mešovito shvatanje američkog načina života. Nedragovoljan respekt, nepotpuno prihvatanje. Oni ne dele sve vrednosti potrošačkog društva, ali žele, iako pomalo disidentski, tom društvu da govore.

Ono što Vulf smatra banalnim istorijskim referencama u delu Čarlsa Mura, Portogezi vidi kao otkrivanje gotovo bezgraničnih mogućnosti za obnavljanje istorijskih formi (1982, 86). Poznati Mušov Italijanski trg u Nju Orleansu verovatno je najbolji primer onoga što je romansijer Džon Foulz (1974, 18) jednom nazvao i poštovanjem i ironijskim poteenjivanjem prošlosti. Bez prisustva modernistič-

kog ikonoborstva, ovaj parodijski projekat pokazuje i svoju kritičku svest i svoju ljubav prema istoriji dajući nova značenja starim formama, mada često uz prisustvo ironije. Ovde se jasno susrećemo sa klasičnim formama i ornamentacijom, ali i sa novim i različitim nastranostima: uopšte nema ručne dekoracije (nije u pitanju veličanje romantične individualnosti ili pak gotske umetnosti). Prisutna je ornamentacija novog tipa, ornamentacija koja se zapravo služi mašinskom bezličnošću i standardizacijom modernizma.

Pošto trg predstavlja javni prostor italijanske gradske zajednice, Mur enkodira znakove lokalnog italijanskog etničkog identiteta – od latinskih zapisa do parodije fontane Trevi. Ovaj osobeni ugao Rima je složena mešavina pozorišne scene, palate, skulpture i prirode (stenje i voda). U Murovom parodijskom prevodu, isti elementi su zadržani, ali su sada preneseni u druge medije. Ponekad su strukture izmenjene ili im je "promenjena funkcija": toskanski stub postao je fontana sa vodom koja se sliva niz njega. Uprkos upotrebi modernističkih materijala kao što su neon, beton i nerđajući čelik, ipak je prisutno osporavanje modernizma. Ono ne iskrsava samo u eklektičkim (ali nikad slučajnim) klasičnim odjecima, već takode u upotrebi boja i ornamentata. Isto osporavanje ogleda se u namernom postavljanju trga u kontekst lokalne arhitekture. Sa obližnjeg oblakodera Mur je preuzeo crnu i belu boju kružnih pruga, koje podsećaju na Trg pobede u Parizu. Ali sa tim prugama učinio je nešto sasvim novo: oblik bikovog oka odvrća pogled van centra, navodeći nas da očekujemo simetriju. Ali, ona je poreknuta nekompletnošću krugova. Oko je, kao u većem delu postmodernističke umetnosti, pozvano da samo upotpuni formu; takva protiv očekivanja zahtevaju od nas da budemo aktivni, ne pasivni, posmatrači.

U još jednom implicitnom antimodernističkom pos-

tupku, Mur je uzeo u obzir aktuelnu upotrebu trga. Oblik koji prekida koncentrične krugove je poznata geografska karta Italije u obliku čizme, sa Sicilijom na vrhu bikovog oka. Takvo središte je podesno, pošto većina Italijana u Nju Orleansu i jeste, zapravo, sa Sicilije. Na tom mestu postoji podijum za govore na dan svetog Josipa. Italijanski trg predstavlja povratak ka ideji arhitekture kao blisko povezane sa *res publicam*, a svest o toj društvenoj i političkoj funkciji odražava se u njegovim odjecima klasičnih oblika, to jest u odjecima poznatog i dostupnog javnog idioma. U implikovanom napadu na ozbiljnost visokog modernizma, ovde ovakvo određenje i funkcija idu zajedno sa ironijom: oblik čizme je konstruisan kao nova fontana Trevi, kaskada razbijenih oblika, niz koju voda (kada radi na pravi način) teče od najviše tačke (Alpi) do najniže (niz Po, Arno i Tibar). Uvažavanje etničkog javnog identiteta ostvareno je putem formalne prerade struktura i funkcija kako klasične, tako i modernističke arhitekture. Dijalog prošlosti i sadašnjosti, starog i novog, je formalan izraz vere u promenu unutar kontinuiteta. Opskurnost i hermetizam modernizma napušteni su postmodernim angažmanom posmatrača u procesima označavanja, putem rekontekstualizovanja društvenih i istorijskih referenci.

III

Oni koji strahuju od talasa slobode trebalo bi da dobro zapamte da su ironijska upotreba citata i arheoloških predmeta kao object trouvé otkrića figurativne avangarde dvadesetih godina, koja je na ostrvo arhitekture stupila šezdeset godina kasnije.

Paolo Portogezzi

Drugi veliki teoretičar postmodernizma bio je Čarls Dženks, čiji sam opis Murovog dela upravo navela.

Dženks arhitekturu posmatra kao nosioca značenja kroz jezik i konvencije. U takav kontekst on smešta parodijske reminiscencije na prošlost, u kontekst potrebe da se pogled usmeri prema istoriji radi uvećanja raspoloživih rečnika formi. Njegov opis projekata Roberta Sterna za kulu Chicago Tribune-a tipičan je u svom obelodanjivanju njegovih interesovanja za jezik i retoriku arhitekture:

Neboder, jedna od najstarijih metafora za visoku zgradu, ovde je upotrebljen umešno da iskaže vertikalnu dimezniju i da naglasi vrh. Za razliku od pristupa /Adolfa/ Lusa /1922/, pod čijim je uticajem Sternova kula, ona se završava ukrasima... Za razliku od Mikelandelovih pilastera /iz palate Ferneze u Rimu, sa kojima je takođe povezana, ona postavlja horizontalna i vertikalna lica promenom boje i strukture (...) čini se da se zgrada talasa i da se sa vrha sliva "kiša" sivog, zlatnog, belog i crvenog – njen pervaz na vrhu stuba i reklama. Pošto je zgrada napravljena od stakla u boji, mogla bi se ustanoviti čudna oksimoronska protivrečnost – "staklo/zidana građevina" – koja je, na izvestan način, čudna koliko i osnovna uobrazilja: neboder koji podupire nebo.

(1980, 35)

Igra reči vezana za novinski stubac je namerna*, crno i belo na zgradi sugerišu štamparske retke a, naravno, Chicago Tribune je svugde crven/čitan (red/read). Isti kalam-buri mogu se primetiti na zgradi Organizacije za svetsku štednju i zajmove Tomasa Vrilenda (Thomas Vreelend) u Kaliforniji. Formalni odjeci belih i crnih mermernih pruga zvonika Katedrale u Sijeni daju ironičan religiozni okvir velikom i jednostavnom znaku na zgradi: "Svetske uštedevine".

* U pitanju je teško prevodiva igra rečima: Dženks je ostvaruje upotrebom izraza "skycolumn" = neboder i "column" = (novinski) stubac – *prev.*

Takva složena kombinacija verbalnih i arhitektonskih jezika ima, takođe, neposredne društvene implikacije koje su, po Dženksu, same po sebi razumljive. Čak i bez verbalne povezanosti, ideološka dimenzija je jasna. Na primer, u svojoj diskusiji o kasnomodernoj arhitekturi (koju Džejmson meša sa postmodernizmom – 1984a, 80-3), Dženks ukazuje na to kako "visoko-tehnološke" forme "korporativne efikasnosti" implikuju lakoću mehaničke kontrole nad korisnicima građevina (1982, 50). Ali takva industrijska estetika koristi, zamene i efikasnosti osporena je postmodernističkim povratkom istorijskoj i semantičkoj svesti o odnosu arhitekture prema, na primer, *res publici*, sa njenim različitim asociacijama na zajedničku moć, politički proces i društvenu viziju (1982, 92). Drugim rečima, samorefleksivna parodijska introverzija sugerisana okretanjem ka estetskoj prošlosti sama predstavlja ono što omogućava ideološko i društveno posredovanje. Filip Džonson je vratio gradske ulice njihovim korisnicima na trgu njegove AT&T zgrade u Njujorku putem parodijskih istorijskih reminiscencija na *loggia* kao zajednički javni prostor.

Postoje, ipak, očigledni granični slučajevi, u kojima protivrečnosti postmoderne upotrebe i zloupotrebe konvencija mogu, u stvari, biti problematične. Dženks je imao problema sa razmatranjem Kulturnog mosta Fargo/Murhed Majkla Grejvsa (Michael Graves) i njegovim priznatim odjecima Ledoa, zamka Hauard, Vilsonove arhitekture u Kuu, Asplunda, Borminija itd. On dodaje i neke druge parodijske prerade koje Grejvs nije pomenuo, ali koje je sam zapazio: prerade modernističkih betonskih konstrukcija, manirističkih isprekidanih pedimenata i kubističkog kolorita. Dženks priznaje da bi značenje istorijskih referenci kod prosečnog američkog građanina srednjeg zapada verovatno moglo biti izgubljeno. On kao da želi da prizove ovu ezoteričnu, privatnu igru, ali se

najzad zaustavlja i tvrdi "da postoji opšta penumbra istorijskog značenja koja će, verujem, biti prepoznata" (1980b, 19). Poput svake parodije, postmodernistička arhitektura može biti elitistička, ako kodovi koji su nužni za njeno razumevanje nisu zajednički i za enkodera i za dekodera. Ali česta upotreba optšeg i lako prepoznatljivog idioma – često klasične arhitekture – nastoji da se bori protiv svake isključivosti.

U "post-modernom klasicizmu", da iskoristimo Džensov izraz, takve eksplicitne pretpostavke kao što su stubovi i lukovi, očigledno bi mogle biti dovoljne u delovanju nasuprot bilo kakve tendencije ka privatnosti značenja. Slično "utaji" Blumovih (Harold Bloom 1973) pesnika koji su opterećeni "strahom od uticaja", postmoderni klasicisti "se trude da pogrešno protumače njihov klasicizam na način koji je još uvek funkcionalan, primeren i razumljiv" (Jencks 1980a, 12). Interes "da se bude razumljiv" zamenjuje modernistički interes za purizmom forme. Sada je prisutno traganje za javnim diskursom koji će artikulirati sadašnjost u smislu "sadašnjosti" prošlosti i društvenog postavljanja umetnosti u kulturnim diskursima – prošlim i sadašnjim. Parodija klasične tradicije nudi skup referenci koje ne samo da ostaju značajne, već su još uvek za arhitekta kompoziciono upotrebljive.

Ipak je parodija ove vrste jedini način za uspostavljanje veze između umetnosti i onoga što Seid naziva "svet", iako se čini, površno gledano, da je posebno introvertirana, da je samo oblik među-umetničkog saobraćaja. Značajno je da arhitekta ne koriste baš često termin parodija da bi opisali svoje rekontekstualizovane odjeke forme prošlosti. Mislim da je to zbog negativne trivijalizacije, koja je uzrokovana zadržavanjem teorijski ograničene definicije parodije kao ismejavajuće imitacije. Takvo značenje parodije pripada Džejmsonu. Ali, čini se, bar kada proučavamo savremena umetnička dela, da postoji više mogućih

pragmatičkih pozicija i strategija koje se danas otvaraju parodiji: od poštovanja do ruganja. Taj obim postmoderna arhitektura vrlo dobro ilustruje. Ruganje se često povezuje sa parodijom, ali sa poštovanjem je druga priča. Pored toga, postmoderne arhitekta, poput Tomasa Gordona Smita (Thomas Gordon Smith), sugerišu upravo razliku u svojoj ljubavi, iako ironičnoj, prema ponovnom uspostavljanju funkcija ranijih arhitektonskih konvencija.

Smitov projekat Metju Strit Haus u San Francisku na bezvredne gipsane bungalove dodaje pažnje vrednu fasadu asimetričnog hrama, sa mikelandelovskim izlomljenim pedimentom. Usamljeni stub u sredini vrta je parodija ranije istorijske navike da se klasične ruine postavljaju u vrtove ili temelje velikih kuća. (Takode, u pitanju je komentar modernog vulgarizovanja te navike: prisustvo labudova, patuljaka i vrtnih džokeja). Interesantno je, međutim, što upravo ovaj stub nedostaje na tremu kuće. Jasno je da to nije neposredan nostalglični revivalizam (kao što je to u slučaju engleskih seoskih kuća za višu klasu Kvmlana Terija). To je bliže ekstremnijoj Kući Ovendon Martina Džonsona (Martin Johnson), sa njenim nedvosmislenim ironijskim odjecima viktorijanske polihromatske crkve, višecim podupiračima i srednjovekovnim puškaricama. Upravo uz ovu vrstu parodije, parodijski odjeci prošlosti još uvek mogu biti puni poštovanja. Na ovaj način postmoderna parodija označava svoju paradoksalnu dvostrukost kontinuiteta i promene, autoriteta i prestupanja. Postmoderna parodija, svejedno da li u arhitekturi, književnosti, slikarstvu, filmu ili muzici, koristi svoje istorijsko sećanje, svoju estetsku introverziju, da bi ukazala da je ovaj tip samorefleksivnog diskursa uvek nerazmrsivo povezan sa društvenim diskursom. Po rečima Čarlsa Rasela, najveći doprinos postmodernizma leži u prepoznavanju činjenice da "se svaki poseban sistem značenja u društvu smešta unutar – i dobija društvenu potvrdu od – celokup-

nog obrasca semiotičkih sistema koji strukturiraju društvo" (1980a, 197). Ako je samosvesni formalizam modernizma u mnogim umetnostima vodio prema izolaciji umetnosti od socijalnog konteksta, onda je čak samorefleksivniji parodijski formalizam postmodernizma otkrio da je umetnost kao diskurs blisko povezana sa političkim i socijalnim.

Parodija je verovatno postala privilegovani modalitet postmoderne formalne samorefleksivnosti, zbog toga što njeno paradoksalno inkorporisanje prošlosti u sopstvene strukture često ukazuje na ideološke kontekste nešto očiglednije, didaktičnije, nego ostale forme. Čini se da parodija nudi perspektive i za sadašnjost i za prošlost, što umetniku dozvoljava da govori diskursu iz njega, ali da u njemu potpuno ne učestvuje. Iz tog razloga parodija je postala modalitet za "eks-centrično", za one koje je dominantna ideologija marginalizovala. To je potpuno jasno u slučaju savremenih arhitekata koji pokušavaju da se bore sa hegemonijom modernizma u našem veku. Ali parodija je takođe omiljena književna forma za pisce u, na primer, Irskoj i Kanadi, koji deluju kao da su i izvan i unutar kulturno različitog i dominantnog konteksta. Takođe, parodija je sasvim sigurno postala najpopularnija i najuticajnije strategija ostalih eks-centrika – crnačkih, etničkih, homoseksualnih, feminističkih umetnika – u pokušaju da se prilagode i da odgovore, kritički i kreativno, još uvek nadmoćnoj, heteroseksualnoj, muškoj kulturi u kojoj su se našli. Za umetnike i za njihovu publiku, parodija uspostavlja dijaloški odnos između identifikacije i distance. Poput Brehtovog *Verfremdungseffekt*-a, parodija nastoji da distancira i, istovremeno, da uključi i umetnike i publiku u saučesničku hermeneutičku delatnost. Shvatanje Igltona i Džejmsona, na vrlo apstraktnom nivou teorijske analize – shvatanje koje ignoriše aktuelna umetnička dela – moglo bi to da odbaci kao plitak i trivijalan modalitet.

Dejvid Kot (David Cauter 1972) je dokazivao da ako

umetnost čini da mi osporavamo "svet", onda ona mora najpre osporiti i osvetliti *sebe*, i to u ime zajedničkog poduhvata. Htela ili ne, savremena arhitektura ne može izbeći svoju reprezentativnu društvenu funkciju. Kao što objašnjava Dženkins: "Ona ne samo da izražava vrednosti (i državne vrednosti) društva, već takođe i njegove ideologije, nade, strahove, religiju, društvenu strukturu i metafiziku" (1982, 178; v. takođe Jameson 1984a, 56). Zbog toga što arhitektura jeste stanje stvari i opisuje ga, ona može biti najočigledniji i najlakši primer za proučavanje postmodernog diskursa, diskursa koji može, po rečima Čarlsa Rasela, najpre

izgledati kao tek sledeći mogući korak u prihvaćenoj istoriji umetnosti, ali koji, zatim, mora biti viđen kao otkrivanje fatalnih ograničenja tekućih obrazaca posmatranja i čitanja i, u stvari, kao uzročnik osnovnih transformacija u umetničkim praksama.

(1980a, 182)

Čini mi se da je postmoderna arhitektura paradigmatička za našu naizgled hitnu potrebu, i u umetničkoj teoriji i u praksi, da ispitamo odnos ideologije i moći u svim nama savremenim diskurzivnim strukturama. Zbog toga ću u ovoj studiji koristiti model postmoderne arhitekture.

3. OGRANIČAVANJE POSTMODERNOG: PARADOKSALNE POSLEDICE MODERNIZMA

I

Jednostavno je iznositi uopštavanja u pogledu umetnosti, označiti ta uopštavanja, a potom pretpostaviti da postoji jedinstveni pokret (ili njegova smrt) zato što postoji oznaka.

Džonatan D. Kramer (Jonathan D. Kramer)

Mora se voditi računa o upozorenju koje je izneto u epigrafu, ali isto tako postoji opasnost u odbijanju da se razmatra savremeni estetski i intelektualni fenomen zato što nam se ne sviđa njegova oznaka. Mislim da termin "post-moderno", kako je ponekad pisan, predstavlja nešto više od "crstice okružene protivrečnošću", po pamtljivim rečima Čarlsa Njumana (1985, 17). Crtica ili povlaka označava više od "mucavog koraka; slabog kalema; ubrzane priče hibrida". Naravno, stalno postoje oni koji su zabrinuti kako ćemo označiti ono što dolazi posle postmodernizma. Ali, njihova zabrinutost meša postmoderno sa nečim što liči na "post-savremeno" Džeroma Klinkovica (J. Klinkowitz 1980). Postmodernizam je neposredno povezan sa onim što je, kako se čini, većina odlučila da zove modernizam. Kakva god bila neslaganja o onome što određuje modernizam, izgleda da smo saglasni u prepoznavanju njegovog postojanja. Isto se postepeno događa u

slučaju postmodernizma. Čak je i Fredrik Džejmson, jedan od njegovih najbučnijih protivnika, postmodernizam nazvao periodizacionim pojmom "čija je funkcija da dovede u uzajaman odnos nove formalne odlike kulture i razvoj novog tipa društvenog života i novog ekonomskog poretka" (1983, 113).

Međutim, izrekavši pomenuto, Džejmson ne nastavlja u pravcu određenja postmodernizma, već u pravcu napada na njegove nedostatke. Poput neprijatelja postmodernizma (uključujući Igltona 1985 i Njumana 1985), i njegove pristalice (Caramello 1983) odbile su da precizno odrede šta podrazumevaju pod sopstvenom upotrebom tog termina, neki (kao što smo videli) zato što prihvataju prečutne definicije, drugi zato što pronalaze mnogo toga što im smeta u njegovoj upotrebi. Ni jedan ni drugi stav nikako se ne čine prihvatljivim opravdanjem za nejasnoću i zbrku koja nastaje. Za takve kritičare i teoretičare, između ostalih (v. ranije, Spanos 1972; Graff 1973; Fiedler 1975), postmodernizam je, razumljivo, evaluativno određenje koje se upotrebljava u odnosu na modernizam. Koje god od ova dva stanovišta da se smatra pozitivnim, drugo se pretvara u "nepostojećeg" protivnika; drugim rečima, nezaobilazna i bitna posebna obeležja su redukovana i poravnata. Međutim, kao što je zapazila Suzan Sulejman (1986), postoje i drukčiji radovi o postmodernizmu koji su ili dijagnostički ili klasifikatorni/analitički, a ja se nadam da će ovo poglavlje ući u potonju kategoriju.

Već postoje detaljne istorije termina "postmoderno" koje ocrtavaju njegovu upotrebu tokom ovog veka (v. Kohler 1977; Bartens 1986; McHale 1987). Mene ovde zanima njegova trenutna upotreba. Ne želim postmodernizam da posmatram u evaluativnom smislu (propast ili spasenje savremene umetnosti), već kao određen kulturni fenomen vredan jedne artikulisanе poetike. Termin postoji i, ako ima ikakvu funkciju u kulturnom diskursu, nje-

gova upotreba trebalo bi da oda izvesnu konzistentnost. Model koji sam ponudila u prethodnom poglavlju među prvima je manje-više neosporno koristio termin: model postmoderne arhitekture. Kao što je slučaj sa njim, u svim kulturnim praksama o kojima ću nadalje diskutovati moderno je neizbežno utkano u postmoderno (v. Hassan 1975, 39-59), ali taj odnos je složen odnos posledice, razlike i zavisnosti.

Naglasak stavljam na postmodernistički roman, pošto je on povlašćeni prostor za *diskusiju* o postmodernizmu. Ortega i Gaset (Ortega y Gasset) je sugerisao da je svaka epoha sklona određenom žanru (1963, 113), a čini se da je roman (už arhitekturu) postmoderni žanr o kojem se u poslednje vreme najviše diskutovalo (v. Russell 1985, 252). Ali, to ne znači da je postmodernizam ograničen samo na ovaj oblik aktuelne estetske prakse (v. Mazzaro 1980, i Altieri 1984, za poeziju; Schmidt 1986, za dramu; Foster 1985, Krauss 1985, Burgin 1986, i D. Davis 1977, za vizuelne i video umetnosti). Hoću zapravo da kažem da moramo uzeti u obzir ne samo ostale umetničke forme već i teorijski diskurs, ukoliko želimo da definišemo poetiku paradoksalne tvorevine našeg doba koju smo označili, dobro ili loše, kao postmodernizam. Kao što je zapažila Rozalind Kraus:

Ako je jedan od principa moderne književnosti bio stvaranje dela koje bi primoralo na razmišljanje o uslovima njegovog sopstvenog oblikovanja, koje bi insistiralo na čitanju kao mnogo svesnijem *kritičkom* činu, onda ne iznenađuje što bi među postmodernističke književnosti trebalo da bude kritički tekst napisan u paraliterarnoj formi. Jasno je da su Bart i Derida, koje studenti sada čitaju, *pisali*, ne kritičari. (1980, 40)

II

Jedna od osnovnih postmodernističkih tekovina je ponovno postavljanje pitanja o domenu umetnosti, kako se one oslanjaju na društvene i, čak, prirodne nauke.

Dejvid Anin (D. Anin)

Ispitivanja i protivrečnosti onoga što želim da nazovem postmodernizmom započinju odnosom sadašnje umetnosti prema umetnosti prošlosti, sadašnje kulture prema prošloj istoriji. Za takav odnos simptomatično je podsećanje da su postmoderne arhitekture, poput Filipa Džonsona, morale da započnu i kao istoričari arhitekture i kao modernističke arhitekture, pošto postmodernizam upravo izrasta iz takvog sticaja. Piter Blejk (P. Blake) u svojoj knjizi *Forma sledi fijasko* (Form Follows Frasco 1977) posmatra postmodernizam koji, uprkos socijalnoj i estetskoj grešci internacionalnog stila, izrasta iz preispitivanja modernizma od strane samih modernista. Uviđajući potrebu za novim pravcem koji bi arhitekturu vratio ljudskim i materijalnim izvorima društvenog pejzaža, oni se od čiste forme vraćaju funkciji i istoriji funkcije. Ali ne može se vraćati prošlosti bez distance, a ona je u postmodernoj arhitekturi signalizovana parodijom.

Većina protivnika postmodernizma shvata ironiju kao suštinski neozbilju, ali to je greška i pogrešno razumevanje kritičke moći dvoglasja. Kao što je, za svoju istoriografsku metafikciju i za svoje semiotičko teoretisanje, rekao Umberto Eko: "igra ironije" na složen način povlači za sobom ozbiljnost cilja i teme. U stvari, ironija bi mogla biti jedini način na koji danas možemo biti ozbiljni. On sugerise da u našem svetu ne postoji nevinost. Ne možemo zaobići diskurse koji prethode i stavljaju u kontekst sve što kažemo ili učinimo, a putem ironijske parodije

Ističemo našu svest o toj neizbežnoj činjenici. "Već-kazano" mora i može biti ponovo razmotreno samo na ironijski način (u Rosso 1983, 2-5).

Ne može si ni zamisliti koliko je to daleko do nostalgije. Ipak, videli smo da, u svojim novijim tekstovima, Džejmson i Iglton napadaju postmodernizam zbog njegove nostalgije prema prošlosti. Ali ako nostalgija pretpostavlja izbegavanje sadašnjosti, idealizaciju (fantaziju) prošlosti ili povratak toj prošlosti kao rajskoj, onda postmodernističko ironijsko preispitivanje istorije definitivno nije nostalgično. Ono kritički suprotstavlja prošlost sadašnjosti i obrnuto. U neposrednoj reakciji na tendenciju našeg doba da vrednuje samo novo i neobično, postmodernizam nas vraća prema preispitivanju prošlosti da bismo barem videli šta predstavlja vrednost u tom prošlom iskustvu. Ali kritika njegove ironije je dvostruka: prošlost i sadašnjost procenjuju se jedna na osnovu druge.

Međutim, njegovi neprijatelji takvu kritičku upotrebu ironije jednostavno previdaju. Postmodernizam je smatran reakcionarnim zbog nagona prema povratku formama prošlosti. Ali tvrditi tako nešto znači omalovažiti aktuelne istorijske forme kojima su se vratili umetnici. Takođe, tako se previdi sve ono na šta je takav povratak reakcija. Po rečima Portogezija (1983, 7):

Ovaj oporavak sećanja, posle primudne amnezije polovinom veka, ogleda se u navikama, oblačenju... u masovnoj difuziji zanimanja za istoriju i njene proizvode, u sve većoj potrebi za kontemplativnim iskustvima i dodirrom sa prirodom koja je postala protivna civilizaciji mašina,

koja je okarakterisala modernizam u dvadesetom veku. To nije monolitna nostalgija koja upropaštava sadašnjost: to je postmoderno traganje za "sopstvenom 'razlikom' u odbačenom ponavljanju i iskorištavanju celokupne proš-

losti" (13). Po neprijateljinu postmodernizma, takav vid podsećanja pruža samo fasadu za potpuno prikrivanje surove realnosti savremene visokotehnoške potrošnje. Ali izneti tako nešto znači omalovažiti ulogu modernizma u arhitekturi i njegov doprinos socijalnoj strukturi naših urbanih centara.

Dok je postmoderna arhitektura bila umetnička forma koja je najviše napadana zbog svoje parodijske intertekstualnosti i svog priznatog odnosa prema istoriji (i estetskoj i društvenoj), postmodernu fikciju su mnogi kritičari, koji će biti spomenuti, proglasili za smrt romana. Važno je, međutim, uočiti da je ono na šta se misli prilikom upotrebe termina "postmoderno" u slučaju metafikcije, često najekstremnija vrsta - američka nadfikcija ili francuski Novi ili Novi novi roman. Teoretičari metafikcije tvrde da pomenuta fikcija ne pokušava više da oslika realnost ili kaže bilo kakvu istinu o njoj (McCaffery 1982, 5; Sukenick 1985, 3). To nije posledica onoga što smatram postmodernizmom, već ekstreme modernističke autoteličke samorefleksije u savremenoj metafikciji. Zbog toga bih želela da dokažem da je - po modelu postmoderne arhitekture - termin postmodernizam u fikciji rezervisan da opiše paradoksalnije i istorijski složene oblike koje nazivam "istoriografskim metafikcijama". Nadfikcija i Novi roman su poput aspraktne umetnosti: oni toliko ne prekoračuju kodove predstavljanja, koliko ih ostavljaju na miru (Burgin 1986, 23). Postmoderni romani problematizuju narativno predstavljanje i istovremeno ga prizivaju.

Poput arhitekture Čarlsa Mura i Rikarda Bofilija, pomenuti tip fikcije (*Zvezda večeri / Star Turn*, *Magot*, *Stari gringo / The Old Gringo*, *Regtajm*) nije samo samorefleksivno metafikcionalan i parodijski, već takođe ima pretenzije prema nekoj vrsti (nedavno problematizovane) istorijske reference. On toliko ne poriče, koliko osporava "istine" realnosti i fikcije - ljudskih konstrukcija pomoću

kojih uspevamo da živimo u našem svetu. Fikcija ne odražava realnost, niti je reprodukuje. Ona to ne može. U historiografskoj metafikciji ne postoji težnja za pojednostavljajućim mimesisom. Umesto toga, fikcija je ponuđena kao još jedan od diskursa pomoću kojih konstruišemo našu viziju realnosti. I konstrukcije i naša potreba za njima su ono što je u postmodernističkom romanu stavljeno u prvi plan.

Jedan od načina za izvođenje takve aktuelizacije je naglašavanje konteksta – kako čitaoca, tako i pisca – u kojem je fikcija stvorena. Drugim rečima, pitanja istorije i ironijske intertekstualnosti čine potrebnim razmatranje celokupne "iskazne" ili diskurzivne situacije fikcije. Postmodernizam nije samo pomeranje naglasaka sa proizvođača preko teksta na primaoca (up. Hoffmann, Hornung i Kunow 1977, 40). Kao što ćemo u petom poglavlju videti, on rekontekstualizuje kako proizvodne i recepcijske procese, tako i sam tekst unutar celokupne komunikacione situacije, koja obuhvata društvene, ideološke, istorijske i estetske kontekste u kojima ti procesi i ti proizvodi žive. A oni nikako nisu "inertno kontekstualni" (Batsleer et al. 1985, 3). Modernističko privilegovanje otuđene perspektive umetnika i jezika ustupa pred postmodernističkim "ponovnim vrednovanjem individualne reakcije na društvo i, posebno, na društvene semiotičke kodove ponašanja, vrednosti i diskursa" (Russel 1980b, 29), što se može uočiti u ovom obraćanju (vrlo specifičnim) čitaocima kinesko-američkog naratora u *Ženi-ratniku* Meksin Hong Kingston (1976, 5-6):

Kineski Amerikanci, kada pokušavate da shvatite šta je u vama kinesko kako ono što je osobeno za detinjstvo, siromaštvo, jednu porodicu, majku koju je pričama obeležila vaše odrastanje odvajate od onoga što je kinesko? Šta je kineska tradicija, a šta su filmovi?

Specifičnosti konteksta je deo "smeštanja" postmodernizma.

Drugim rečima, postmodernizam odlazi dalje od samorefleksivnosti da bi diskurs smestio u širi kontekst. Samosvesna metafikcija uz nas je već dugo, možda od Homera, a sigurno od *Don Kihota* i *Tristrama Šendija* (v. Hutcheon 1980; Alter 1975). U filmu je samorefleksivnost bila opšta tehnika modernističke naracije, upotrebljavana da naruši predstavljanje i gledaočevu identifikaciju (Siska 1979, 286). Složenija i otvorenija diskurzivna kontekstualizacija postmodernizma ide korak dalje od takvog samopredstavljanja i njegove demistifikujuće namere, pošto je temeljno kritička u svom ironijskom odnosu prošlosti i *sadašnjosti*. To važi za postmodernu arhitekturu, kao i za većinu savremenih istorijskih, filozofskih i književnih teorijskih diskursa.

Veza postmodernizma sa savremenom kulturom nije, dakle, samo jedna od njegovih implikacija, ona je takođe kritika. Umetnici i *teoretičari* podjednako su uključeni u naš poseban oblik kapitalizma koji "organizuje proizvodnju pre zbog profita nego zbog koristi" (Eagleton 1983, 34). Kritičari predaju, pišu i objavljuju u okviru istih ograničenja kao i postmoderni umetnici. Kao što Lakapra tvrdi, samoporažavajuće je prepuštanje "nasumičnom napadu na 'jednodimenzionalnosti' masovne kulture i ignorisanje suprotnih tokova ili sila otpora u njoj" (1985a, 79). Ne predstavljaju samo Džejmson i Iglton takve "suprotne tokove", ali su svakako njihov deo; poput istorijske avangarde (Huyssen 1986, viii), postmodernizam u celini predstavlja takvu snagu otpora. A ju se slažem sa Lakaprom da je besmisleno "pretvarati književnu kritiku i intelektualnu istoriju u negativne kritičke sociologije 'kulture industrije', jer bi to pomoglo iskorenjivanju načina interpretacije osetljivog na suprotne tokove kako u umetničkim delima, tako i u našem diskursu o njima" (1985a, 79).

Postmoderna umetnost donekle je didaktička umetnost: ako smo voljni da slušamo uči nas o takvim suprotnim tokovima.

Moramo biti spremni da saslušamo ono što sam nazvala eks-centričnim, van-centričnim. Postmodernizam osporava centralizovane, totalizovane, hijerarhizovane, zatvorene sisteme: osporava, ne uništava (up. Bertens 1986, 46-7). On priznaje ljudsku težnju za stvaranjem poretka, mada ukazuje da su poretki koje stvaramo samo to: ljudske konstrukcije, ne prirodni ili dati entiteti. Kao što ćemo u narednom poglavlju videti, deo ovog osporavanja obuhvata preispitivanje margina i rubova, onoga što ne odgovara ljudski konstruisanoj predstavi o centru. Takva ispitivanja nagona ka istosti (ili pojedinačnoj drugosti) i homogeničnosti, jedinstvu i sigurnosti, stvaraju prostor za razmatranje različitog i raznorodnog, hibridnog i provizornog. To nije odbacivanje ranijih vrednosti u korist potonjih: to je njihovo preispitivanje u svetlosti drugih. To nije pokret prema umetnosti kao bespredumišljajnoj, prema kompoziciji u potpuno otvorenom polju (up. Sukanec 1985, 8), niti je poricanje "doba moralizovanog i individualnog bića" (Zavarzadeh 1976, 82). To je više osporavanje opšteprihvaćenih vrednosti naše kulture (zatvorenost, teleologija i subjektivnost), osporavanje koje je u potpunosti zavisno od onoga što ispituje. Ovo je možda najosnovnija moguća formulacija postmodernog paradoksa.

III

Na nesreću, 'postmoderno' je termin bon à tout faire. Imam utisak da ga korisnici primenjuju na što požeje. Nadalje, čini se da je prisutan pokušaj da se uveća njegova retroaktivna moć: najpre je otvoreno primenjivan na izvesne pisce i umetnike u poslednjih dvadeset godina, zatim je postepeno dosezao početak

stoleća, zatim još dalje unazad. I takav obrnuti proces se nastavlja; uskoro će kategorija postmodernog obuhvatiti Homera.

Umberto Eco

Kada je Čarls Njuman pokušao da ocrni "suštinu" postmoderne strategije karakterišući je kao asimilaciono "proždrljivu (mada na retko sistematičan način) dok istovremeno odriče asimilaciju" (1985, 28), on je, zapravo, ukazao upravo na ono što karakteriše postmodernizam: protivrečnosti i kretanje u pravcu antitotalizacije. To važi i za Čarlsa Rasela kada naziva postmodernizam "umetnošću kritike, bez druge poruke osim potrebe za stalnom upitanošću. To je umetnost nemira, bez jasno definisane publike osim one koja je predodređena za sumnju i traganje" (u Russell 1981, 58). Rasel ovo usmerava kao kritiku postmodernog, pošto je (u ranijoj fazi svog teoretisanja) bio sklon da u njemu vidi novi romantični individualizam i originalnost, što predstavlja, posredovano putem modernističke transcendentnosti, korak "dalje od sumnje i neverice u nadahnute vizije" (5). Ali taj korak, kako je sâm kasnije uvideo, ne predstavlja deo postmoderne inicijative. Kao što nastoji da sugerise sâm naziv "istoriografska metafikcija", postmodernizam ostaje u osnovi protivrečan, nudeći samo pitanja, nikada konačne odgovore na njih. U fikciji on spaja ono što je Malkolm Bradberi nazvao "argumentom poetike" (metafikcija) sa "argumentom istoricizma" (istoriografskom) tako što upisuje njihovo uzajumno ispitivanje unutar samih tekstova.

Videli smo da protivrečnosti koje karakterišu postmodernizam odbacuju bilo kakvu binarnu opoziciju koja bi mogla da sakrije tajnu hijerarhiju vrednosti. Elementi takvih protivrečnosti često su višestruki: žiža je usmerena na razlike, ne na pojedinačne drugosti; a njihovi koreni mogu se pronaći upravo u modernizmu, iz kojeg je postmodernizam izveo svoje ime (ili pre, iz "predstava idealnog tipa"

modernizma, koja je rezultat postepene kanonizacije – Huyssen 1986, 53). Mnogi kritičari uočili su upadljive protivrečnosti modernizma: njegovu elitističku, klasičnu potrebu za poretkom i njegove revolucionarne formalne inovacije (Kermode 1971, 91); "Janusovo lice" njegove anarhističke težnje za uništenjem postojećih sistema, koja je udružena sa reakcionarnom političkom vizijom idealnog poretka (Daiches 1971, 197); njegovu neodoljivu potrebu za pisanjem pomešanu sa shvatanjem beznačajnosti pisanja (u delima Beketa i Kafke); njegovo melanholično žaljenje za gubitkom prisutnosti i njegovu eksperimentalnu energiju i moć koncepcije (Lyotard 1986, 30-1). Teri Iglton, zapravo, shvata kao pozitivnu činjenicu modernizma njegovo očuvanje sopstvenih protivrečnosti: "između još uvek neizbežnog buržoaskog humanizma i pritiska sasvim drukčije racionalnosti koja, tek što se pojavila, još nije u stanju sebe da imenuje" (1985, 70). Postmodernizam osporava neke aspekte modernističke dogme: njen pogled na autonomiju umetnosti i njenu namernu odvojenost od života; njeno izražavanje individualne subjektivnosti; njen protivni status *vis-à-vis* masovne kulture i buržoaskog života (Huyssen 1986, 53). Ali takođe, s druge strane, postmoderno jasno izrasta iz ostalih modernističkih strategija: njegove samorefleksivne eksperimentacije, njegove ironijske dvosmislenosti i njegovog osporavanja klasičnog realističkog predstavljanja.

Argumentovaću, međutim, ne samo da postmodernizam, poput modernizma, zadržava sopstvene protivrečnosti, već i da ih toliko ističe da one upravo postaju određujuće osobenosti celokupnog kulturnog sistema kojeg smo označili tim imenom. Postmoderno ni na koji način nije apsolutističko; ono kazuje "da je i nemoguće i nepotrebno pokušavati ustanoviti ili ustanoviti neki hijerarhijski pored, neki sistem životnih prioriteta" (Fokkema 1986b, 82). Ono kazuje da u našem svetu postoje sve

vrste poredaka i sistema – / da ih sve mi stvaramo. To je njihovo opravdanje i ograničenje. Oni ne postoje "izvan", utvrđeni, dati, univerzalni, večni, oni su ljudske konstrukcije u istoriji. To ih ne čini manje neophodnim i poželjnim. Međutim, to je, kao što smo videli, uslov njihove "istinite" vrednosti. Lokalno, ograničeno, privremeno, provizorno određuju postmodernu "istinu" u romanima kao što su *Kepler* Džona Banvila ili *Kassandra* Kriste Volf. Nije poenta u tome da je svet bez značenja (A. Wilde 1981, 148), već da je svako postojeće značenje naša sopstvena tvorevina.

U fikciji, samorefleksivnost je ta koja paradokse nastoji da učini vidljivim i čak određivim. Mnogi su uveravali da sve umetnosti poseduju neko od sredstava samoreference i da one funkcionišu umnogome na isti način.

Čak i "najrealističnija" dela upotrebljavaju takve konvencije zato što im je, pre nego da nas "unesu" (to jest, obmanu), draže da nam pokažu koliko su u njihovoj upotrebi odmakla, koliko su čudesno verovatne njihove iluzije: ne može se razumeti verovatno bez svesti da ono nije sama stvar.

(Krieger 1982, 101; v. takođe 1976, 182-3)

Drugim rečima, nijedan jezik zaista nije "samoskrivajući", svi su u izvesnom smislu "samootkrivajući", da upotrebimo izraze Džeroma Klinkovica (1984, 14). Gledano iz ove perspektive, postmodernizam bi samo mogao biti samosvesnija i očiglednija manifestacija osnovnog paradoksa estetske forme.

Ali prisutne su i drukčije postmoderne protivrečnosti koje se teže daju uopštiti. Iako veći deo umetnosti upotrebljava ironiju i parodiju da upiše, a ipak kritikuje diskurse prošlosti, "već-kazano", postmodernizam je gotovo uvek dvoglasan u svojim pokušajima da istorizuje i kontekstualizuje situaciju iskazivanja umetnosti. Crnačka američka kultura definisana je kao "dvostruka svest" (W. E. B.

DuBois 1973, 3) u kojoj crnačke i belaačke, robovske i gospodarske kulture nikada nisu pomirene, već su dovedene do obostranog ukidanja. Neki vidovi feminizma utvrdili su skoro istovetan odnos između muške i ženske kulture. U narednom poglavlju biće ispitivano kako ove dve društvene sile utiču na postmodernizam, i na koji način njihovo dvoglasje ili višeglasje predstavlja jednu od manifestacija tog uticaja.

Postoje mnogi oblici koje može preuzeti ovaj paradoksalni identitet postmodernog. Jedan od najinteresantnijih obuhvata aktuelnu recepciju postmodernizma. Fokema tvrdi da je ona "sociološki ograničena uglavnom na akademske čitaoce koji su zainteresovani za složene tekstove" (1986b, 81). (Za sličan argument vezan za modernizam, v. Todd 1986, 79.) Ali, ako je to istina, kako ćemo opravdati činjenicu da su *Ime ruže*, *Žena francuskog poručnika*, *Reg-tajm*, *Deca ponoći*, *Floberov papagaj* i mnoge druge istoriografske metafikcije istaknute na listama bestselera kako u Evropi, tako i u Severnoj Americi? Ukazujem da jedna od protivrečnosti postmodernizma leži u tome što on zaista "popunjava prazninu" koju je između visokih i niskih umetničkih formi uočio Lesli Fidler (1975), i to putem ironizovanja i jednih i drugih. Mislim na ironijsku mešavinu religiozne i detektivske priče u *Imenu ruže*, odnosno na ratni dokumentarac i naučnu fantastiku u *Klanici-per* (Slaughterhouse-Five). Filmovi Vudija Alena (v. D'Hean 1986, 226) takođe popunjavaju tu prazninu paradoksalnom upotrebom kako pozantih filmskih obrazaca (ljubavna požuda, seks), tako i prefinjenih parodijskih i metafikcionalnih oblika (na primer, *Sema* ili *Purpurna ruža Kaira*). Postmodernizam je i akademski i popularan, i elitistički i pristupačan.

Jedan od načina na koje on postiže svoj paradoksalni akademsko-popularni status predstavlja njegove tehnike uspostavljanja i naknadnog rušenja poznatih konven-

cija i jedne i druge vrste umetnosti. E. L. Doktorov je izjavio da je prilikom pisanja *Danijelove knjige* morao odustatati od uobičajenog realističkog narativnog zanimanja za prelaz koje je karakteristično za devetnaestovekovni roman (i popularnu prozu) (u Trenner 1983, 40), pa ipak njegove ličnosti samosvesno iskorišćavaju i podrivaju upravo taj strukturalni interes za kontinuitet. Postmodernistička fikcija u svojim protivrečnostima pokušava da ponudi ono što je Stenli Fiš jednom nazvao "dijalektičkim" literarnim predstavljanjem, predstavljanje koje uznemirava čitaoce, koje ih prisiljava da ispitaju sopstvene vrednosti i uverenja, radije nego da im povladuju ili udovoljava. Ali, kao što nas je podsetio Umberto Eko, postmoderna fikcija može po svojoj formi izgledati prilično otvorena, ali uvek je potrebna prinuda da bismo se osećali slobodno (u Rosso 1983, 6). Ovaj tip romana samosvesno upotrebljava zamke onoga što Fiš zove "retoričko" književno prikazivanje (sveznajući pripovedači, koherentna karakterizacija, zaključak zapleta) da bi ukazao na ljudski konstruisan karakter takvih zamki – njihovu proizvoljnost i konvencionalnost. To smatram tipičnim postmodernističkim iskorišćavanjem i rušenjem proizvoda realističke i modernističke fikcije.

Videli smo da su, pokazujući svetu svoje tvorevine na Venecijanskom bijenalu 1980, postmoderne arhitekture odabrale da na svoj barjak stave moto: "prisustvo prošlosti". Ovaj očigledan paradoks nudi spoj vršenja u sadašnjosti i beleženja u prošlosti. U fikciji takva protivrečnost odigrava se između parodije i metafikcije i konvencija realizma. Metafikcionalno prisutan moderni narator Foulzove *Žene francuskog poručnika* ne slaže se sa konvencijama devetnaestovekovne romaneskne priče o Čarlsu, Satri i Ernestini i parodira je. Različita obličja naratora i tvorca fikcije (Foulz, narator, njegova ličnost, Čarls i konačno Sara) donose teme romana vezane za slobodu i

moć, nadziranje i stvaranje. Višestruka parodija posebnih viktorijanskih romana (Tekerija, Džordž Eliotove, Dikensa, Frouda, Hardija) uskladena je sa opštijom ironijskom igrom koja je vezana za autoritativne narativne glasove, čitačev položaj i narativni zaključak.

Međutim takva složena i proširena parodija nije igra namenjena isključivo akademskom čitaocu. Očigledno, ona je usmerena na sprečavanje svakog čitaoca da zaobide kako moderne, tako i osobene viktorijanske društvene i estetske kontekste. Ne možemo da kažemo da je to "samo priča" ili da je to priča "samo o Viktorijanskom dobu". Prošlost je uvek postavljena kritički – ne nostalgичno – u odnosu na sadašnjost. Pitanja seksualnosti, društvene nejednakosti i odgovornosti, nauke i religije, odnosa umetnosti prema svetu izgrađuju i usmeravaju i modernog čitaoca i konvencije prošlog stoleća. Struktura zapleta *Žene francuskog poručnika* donosi dijalektiku slobode i moći, koja je moderni egzistencijalistički, pa čak i marksistički odgovor na viktorijanski i darvinovski determinizam. Ali ona iziskuje pomenuti istorijski kontekst da bi, putem svoje kritičke ironije, ispitala sadašnjost (i prošlost). Parodijska samorefleksivnost ovde na paradoksalan način omogućava jednu književnost koja, iako afirmiše svoju modernističku autonomiju kao umetnosti, istovremeno nastoji da istraži svoje složene i prisne odnose sa društvenim svetom u kojem je pisana i čitana.

Ovaj vid protivrečnosti kakarakterise postmodernu umetnost koja nastoji da obori dominantne diskurse, ali je zavisna od tih istih diskursa zbog sopstvene fizičke egzistencije: "već-kazana". Ipak, smatram da je pogrešno shvatiti postmodernizam kao da je na bilo koji način određen strukturom "ili/ili". Kao što ćemo videti u dvanaestom poglavlju, to nije zbog toga što je on, u svojoj politici, bilo nostalgичno neokonzervativan bilo radikalno antihumanistički. On je zapravo i jedno i drugo, i ni jedno ni drugo.

On je sigurno obeležen povratkom istoriji i zapravo problematizuje celokupnu predstavu o istorijskom znanju. Ali ponovno uspostavljanje sećanja nije nekritičko ili reakcionarno, a problematizovanje humanističkih ubeđenja ne znači njihovo poricanje ili smrt. Postmodernizam toliko ne erodira naš "osećaj istorije" i referencu (Foster 1985, 132), koliko naše osećanje za ono što istorija ili referenca znače. On nas poziva da preispitamo i kritikujemo naše predstave o njima.

I teoretičari i umetnici shvatili su da paradoks često može mirisati na kompromis. O tome svedoči pogled video umetnika Dagleasa Dejvisa:

Ako želim da uputim svoju umetnost svetu, moram je, kao i svako drugi, uputiti kroz sistem. Ako to zvuči sumnjivo, nalik na liberalizam ili kompromis, neka tako bude: liberalizam i kompromis su jedini put istinske revolucionarnosti koji je ikada postojao, čuvan mačem.

(1977, 22)

Žena francuskog poručnika sigurno bi potvrdila da je ovo protivrečno gledište kompromis, ali ne kompromis u smislu izbegavanja upitanosti ili stvaranja novog i alternativnog ujedinjujućeg interpretativnog totaliteta. Postmodernizam koristi, ali i narušava, takve proizvode naše humanističke tradicije kao što su koherentni subjekt i pristupačni istorijski referent, a to bi moglo biti ono što iritira Džejmsona i Igltona. Osporeni pojmovi umetničke originalnosti i "autentičnosti" i bilo kakvog stabilnog istorijskog entiteta (kao što je "radnik") izgleda da su centralni u njihovoj marksističkoj velikoj naraciji. Postmodernu zamagljivanje čvrstih distinkcija verovatno je, po pravilu, anatema za marksističko dijalektičko mišljenje, kao i za habermasovsku poziciju prosvetiteljske racionalnosti. Oba ova uticajna opoziciona stava prema postmodernizmu zasnovana su na vrsti totalizujuće metanaracije (Ly-

tard 1984a) koju postmodernizam izaziva – to jest, u isti mah upotrebljava i zloupotrebljava. Zajedno sa Neni Dojl (Nannie Doyle) i drugima tvrdim da je u postmodernizmu pozitivno, a ne negativno, to što on ne pokušava da sakrije svoju povezanost sa potrošačkim društvom, već nju radje upotrebljava za nove kritičke i politizovane ciljeve, priznajući otvoreno "nerastvorljivu vezu između kulturne proizvodnje i njenih političkih i društvenih afilijacija (Doyle 1985, 169).

Postmoderni diskursi afirmišu i autonomiju i svetskost. Takođe, oni učestvuju i u teoriji i u praksi. Oni nude kolektivni, istorizovani kontekst za individualnu akciju. Drugim rečima, oni ne poriču individualno, već "smeštaju" njega/nju. Oni ne poriču da kolektivnost može biti shvaćena kao manipulacija i aktivizam: o tome svedoče Pinčonovi i Ruđijevi romani paranoje. Postmoderno nije sasvim avangardno. Ono nije ni toliko radikalno ni toliko neprijateljsko. Po gledištu Čarlsa Rasela, avangarda je samosvesno moderna i subjekt je socio-kulturne promene. Isto važi i za postmodernizam, ali takvo vrednovanje (fetišizovanje?) inovacije kod njega je uslovljeno ponovnim vrednovanjem prošlosti, koja novost i novinu postavlja u perspektivu. Avangarda je, uz to, viđena kao kritička prema dominantnoj kulturi i od nje otuđena na način na koji postmoderno nije, u velikoj meri zbog svog priznavanja neizbežnog učešća u toj dominantnoj kulturi. Naravno, ono istovremeno i iskorištava i kritički narušava takvu dominantnost. Ukratko, postmoderno toliko nije negiranje (prošlosti) ili utopija (o budućnosti), koliko je to, u najmanju ruku, istorijska ili modernistička avangarda. Ona sopstvenu prošlost inkorporira unutar svoga imena i parodijski nastoji da upiše svoju kritiku te prošlosti.

Ove protivrečnosti postmodernog u ironijskoj napetosti se uistinu ne otklanjaju, već pre bivaju zadržane. U

Foulzovom *Magotu* prisutan je neverovatno broj takvih neotklonjenih i neotklonjivih paradoksa. Na formalnom nivou, roman drži u napetosti konvencije istorije i fikcije (posebno, romantike i naučne fantastike). Jedna od njegovih glavnih narativnih struktura vezana je za pitanje i odgovor (advokatovo ispitivanje svedoka), struktura koja u prvi plan stavlja sukob između istine i laži, različito shvatanje istine, činjenice i verovanja, istine i iluzije. Prepisivač veruje da postoje dve istine: "jedna za koju osoba veruje da je istina; i druga koja je neosporna" (1985, 345), ali čitav roman nastoji da problematizuje takva binarna određenja. Protivrečne tenzije iskrsavaju u naglašavanju distance naratora/istoričara u dvadesetom veku od toka njegovog zapleta 1736. Dva glavna junaka – muški advokat Ajskof i prostitutka-koja-je-postala-jezetik Rebeka Li – postavljena su jedna nasuprot drugom: po polu, klasi, obrazovanju, religiji. Oni su tu da prikažu razum nasuprot instinktu, muško nasuprot ženskom, čak levu moždanu hemisferu nasuprot desnoj.

U ovom romanu prisutne su još neke neotklonjive tematske protivrečnosti: odsutni "junak", poznat kao Njegovo Veličanstvo, je naučnik, ali i onaj koji veruje u teorije fizičkog sveta koje su "više fantazije nego verovatne i moguće istine" (188). Hrišćanstvo i paganstvo se neprestano nadmeću u romanu, a naratorovo interesovanje za jere-tike, posebno za Šejkere, polazi od činjenice da su oni takođe shvatani na protivrečne načine: "Ortodoksnii teolozi uvek su prezirali doktrinarnu nevinost sekta; ortodoksnii sveštenici, njihov fanatizam; ortodoksnii kapitalisti, njihov komunizam; ortodoksnii komunisti, njihovo sujeverje; ortodoksnii senzualisti, njihovo gnušanje nad putenošću; a ortodoksnii muskanci, njihov upadljiv feminizam" (450). Različito i paradoksalno opčinjavaju postmoderno.

Višestrukost i provizornost takođe. Tokom romana, titularni "magot" određen je kao "larvalni nivo krilatih

stvorenja, nalik na pisani tekst, bar u pišćevoj nadi" (nepaginirani prolog, potpisao Foulz). Takođe, na početku nam je rečeno da ta reč označava kapric ili izgovor. Unutar zapleta magoti su povezani sa smrću (260) i sa maštom (277). Potpuna protivrečna snaga naslova potiče od Rebebinog opisa velikog belog objekta u pećini kao "ogromnog nadutog magota..." (355). Oспорavanje sigurnosti, postavljanje pitanja, otkrivanje proizvodnje fikcije tamo gde bismo jednom mogli prihvatiti postojanje neke apsolutne "istine" – to je projekata postmodernizma.

Ihab Hasan uočava opozicionalni paradoks postmodernizma, koji leži, s jedne strane, u "njegovoj fanatičnoj volji za razaranjem" i, s druge strane, u "potrebi da otkriva 'jedinствeni' senzibilitet" (1982, 265). Za mene je ovaj paradoks više provizoran nego opozicionalan; umesto toga, posmatram ga kao upisivanje i podrivanje *kako* jedinственог senzibiliteta, *tako* i bilo kakve disruptivne volje za razaranjem, pošto su to podjednako apsolutistički i totalizujući koncepti. Postmodernizam je karakterizovan energijom koja je izvedena iz preispitivanja vrednosti raznovrsnosti i provizornosti; u aktuelnoj praksi, čini se da on nije određen bilo kakvom potencijalno paralizujućom opozicijom između delovanja i razaranja. To je energija (iako takođe logički nekonzistentna) koju dobijamo iz kohezivnih izazova koherenciji u delima Fukoa ili Liotara (v. Roth 1985, 107). Postmodernistički diskursi – i teorijski i praktični – imaju potrebu za samim mitovima i konvencijama koje osporavaju ili redukuju (Watkins 1978, 222); oni se nužno ne slažu ni sa poretkom ni sa neredom (up. A. Wilde 1981, 10), već ih osporavaju u međusobnom odnosu. Mitovi i konvencije postoje s razlogom, a postmodernizam ispituje taj razlog. Postmoderni impuls ne teži nekakvoj totalnoj viziji. On samo pita. Ako takvu viziju *pronade*, on zapravo pita kako je ona *načinjena*.

V

Krupna moderna dostignuća bila su opklade koje su proizvele gestove, pronašle metode, ali nisu postavile temelje za buduću književnost. One su vodile u pravcu beskraja u kojem je postojala težnja ka povratku, jer bi napredovanje vodilo prema novoj i potpunijoj fragmentaciji, apsolutnoj opskurnosti, beskraju bezobličnosti.

Steven Spender (Stephen Spender)

Istorija je pokazala da Spender nije bio u pravu, pošto u postmodernizmu vidimo rezultat tih opklada, a on nije preuzeo oblik koji je Spender zamislio. Rasprava o definiciji modernizma i postmodernizma traje godinama (v. Fokkema 1984, 12-36). Postoji malo čvrstih saglasnosti o datumima koji ih ograničavaju, karakteristikama koje ih određuju, čak i o učesnicima u igri. Umesto pokušaja da ih ograničim, želela bih da obratim pažnju na konfiguraciju njihovih idejnih interesa koji bi nam pomogli u određivanju poetike postmodernizma u odnosu na modernizam. Drugim rečima, ne želim da uđem u argumente procene ili da jedan pokret stavim naspram drugog. Čitav skup binarnih opozicija poput pomenute iziskuje preispitivanje. Ono što se neizbežno dešava je da jedan – bilo modernizam bilo postmodernizam – postaje povlašćen u odnosu na drugi.

Jedan od najuticajnijih postmodernih teoretičara, Ihab Hasan, sklon je stvaranju paralelnih stubaca u koje svrstava karakteristike jednog pored suprotnih karakteristika drugog, otvoreno ističući svoju naklonost prema postmodernom. Ali takvo "ili/ili" razmišljanje sugerise razumevanje onoga što smatram za nerazrešive protivrečnosti postmodernizma. Na primer, ja ću ga posmatrati manje kao slučaj postmoderne igre nasuprot modernom cilju,

kao što tvrdi Hasan (1982, 267-8), već pre kao slučaj igre sa ciljem. Isto važi za sve njegove opozicije: postmodernizam je proces stvaranja proizvoda; on je odsustvo unutar prisustva, on je rasutost kojoj treba centriranje da bi bilo rasuto; on je *idolekt* koji želi da bude, ali zna da ne može biti, *veliki kôd*; njegova imanencija poriče ipak žudenu transcendenciju. Drugim rečima, postmodernizam se služi logikom "i/i", a ne "ili/ili". A, što nije iznenađujuće, oni koji pretpostavljaju modernizam postmodernizmu takode se kreću u okviru sličnih opozicionih binarnih termina (Graff 1979; Eagleton 1985; Newman 1985).

Kao što sam već pomenula, glavna opasnost prilikom stvaranja ovog tipa strukture je stvaranje "nepostojećeg protivnika" da bi se sopstveno stanovište učinilo jasnijim. Na primer, kada čitamo da je modernistički pojam vremena "neizbežno linearan" i "da se idealno može njime upravljati" (Calinescu 1983, 284), pitamo se šta se dešava sa delima Vulfove, Džojso, Eliota i drugih, koje smatramo modernističkim. Da li modernizam zaista odbacuje *interkulturalni dijalog* (Calinescu 1983, 275, njegov kurziv)? Šta je sa *Fineganovim bdenjem* (Finnegans Wake) ili *Pisatom zemljom*? Bez obzira koji je "izam" pretpostavljen, oba se izlažu opasnostima takve redukcije. I izgleda da nema dva kritičara koja bi se složila kojeg da redukuju. Džejmson (1984c) modernizam shvata kao opozicionalan i marginalan – što ja uzimam kao važne određujuće karakteristike *postmodernog*. On ne prilaže dokaze o tome zašto je modernizam izuzet od implikacija masovne kulture. Andreas Hajslen – 1986, VIII – sugerise da se to dešava zbog njegovog elitizma, koji je pokušao da transcendira tu masovnu kulturu. Niti nudi bilo kakav razlog zašto baš postmodernizam shvata kao dominantnu estetiku potrošačkog društva (Jameson 1984c, 197). Pokazaću u ovoj knjizi da takvi razlozi moraju biti dati i da je, prilikom definisanja

postmodernizma, nužno biti što je moguće više specifičan i eksplanatoran.

Više nego lako je odbaciti, kao što je to učinio Džon Bart, sve predstave o postmodernizmu po kojima je on produžetak, intenzifikacija, rušenje ili poricanje modernizma (1980, 69). Ali modernizam doslovno i fizički okružuje postmodernizam, pa ne bi smele da se zaobilaze njihove međupovezanosti. Postoje zapravo, kako se čini, dve dominantne škole mišljenja vezane za prirodu međupovezanosti ove dve inicijative: prva shvata postmodernizam kao potpuni raskid sa modernizmom, a jezik te škole je radikalna retorika prekida, druga shvata postmodernizam kao produžetak i intenzifikaciju određenih karakteristika modernizma.

Teorija radikalnog raskida zavisna je od binarnih opozicija koje funkcionišu na formalnim filozofskim i ideološkim nivoima. Na formalnom nivou, postmoderna površina protivna je modernističkoj dubini (A. Wilde 1981, 43; Sontag 1967), a ironijski i parodijski ton postmodernizma suprotstavljen je ozbiljnosti modernizma (Graff 1979, 55; Zurbrugg 1986, 78). Lako je uočiti koja je strana ovde povlašćena, mada to obično nije sasvim jasno kada su u pitanju opozicije između haosa i poretka ili nepredvidenosti i koherentnosti (Bradbury 1983, 160; 185). Ova poslednja poenta često je načinjena na osnovu razlike između modernističke upotrebe mita kao strukturišućeg sredstva u delima, na primer, Mana, Pavezea ili Džojso (v. Begnal 1973; Beebe 1972, 175; 1974, 1076) i postmodernog ironijskog osporavanja mita kao velike naracije u romanima Dž. Barta, Rida ili Morisona, u kojima ne postoji uteha forma ili vera u konsensus (Lyotard 1986, 32-3). Modernizam je shvaćen kao stvaranje sopstvene forme estetskog autoriteta uprkos centru koji više ne postoji (Hassan 1975, 59; Josipovici 1977, 109), ali iz toga sledi da je postmodernizam određen kao anarhičan, u saučes-

ništvu sa haosom, prihvatajući nesigurnost i zbrku (A. Wilde 1981, 44). Postmoderni skepticizam prikazan je kao pobijanje i odbacivanje modernističkog heroizma (A. Wilde 1981, 132-3). Umesto ove opozicije, ukazujem da postmodernizam upotrebljava i zloupotrebljava ove karakteristike modernizma, da bi uspostavio osporavanje *oba* pomenuta ekstrema.

Sa ovim formalnim i tonalnim distinkcijama između modernizma i postmodernizma povezane su razlike u filozofskoj nameri. Ali čak i tu postoji malo saglasnosti. Jedna grupa (McHale 1987; A. Wilde 1981) smatra da je modernizam u svom središtu epistemološki, a da je postmodernizam ontološki. Druga grupa samo obrće priču (Krysinski 1981; McCaffery 1982; Russell 1974). Još jednom ističem da protivrečnosti postmodernizma ne mogu biti opisivane u terminima "ili/ili" (naročito ako se oni mogu obrtati!). Istoriografska metafikcija postavlja i epistemološka i ontološka pitanja. Kako mi možemo poznavati prošlost (ili sadašnjost)? Koji je ontološki status prošlosti? Njenih dokumenata? Naših naracija?

Za neke kritičare, ovaj filozofski problem takođe je ideološki. Postmoderni epistemološki raskid sa modernizmom od strane nekih viđen je vezano za nezaobilaznu ulogu koju on igra u "svetskim praksama" (Radhakrishnan 1983, 34). Zbog toga Džejmson optužuje postmodernizam u *negativnom* smislu: smatra da je on previše uključen u ekonomski sistem kasnog kapitalizma, previše institucionalizovan (1984a, 56). On ne deli, kaže Džejmson, modernističko poćicanje viktorijanske buržoazije. Ali on verovatno dovodi u pitanje svako olako poćicanje, i to u svetlosti sopstvenog priznavanja svojih neizbežnih ideoloških implikacija u savremenoj situaciji kasnog kapitalizma.

Vredi podsetiti se da je taj isti modernizam takođe bio optuživan za kulturni elitizam i hermetizam, politički

konzervativizam otuđujuće teorije o autonomiji umetnosti i traganje za transcendentalnom aistorijskom dimenzijom ljudskog iskustva (Russell 1981, 8). Nije teško uvideti šta postmodernizam osporava i kakve pokušaje promene nudi u korist nabrojenog: kulturnu demokratizaciju distinkcije visoka/niske umetnost i novu didaktičnost, potencijalno radikalna politička osporavanja, kontekstualizovanje teorija diskurzivne složenosti umetnosti i osporavanje svih aistorijskih i totalizujućih vizija. U stvari, Čarls Rasel tvrdi upravo to:

postmoderni književnost shvata da su svaki opažu, svako saznanje, akcija i artikulacija uobličeni, ako ne determinisani, društvenim poljem. Ne postoji jednostavna opozicija kulturi, transcendentalna perspektiva ili jezik, sigurno pojedinačno određenje, pošto oni svoje značenje nalaze jedino unutar društvenog okvira.

(1985, 246)

Razumljivo je što sve zavisi od onoga ko valorizuje ono što je u ovoj vrsti teorije epistemološki prekid između modernog i postmodernog.

Druga škola mišljenja ukazuje na odnos kontinuiteta i produžetka između modernizma i postmodernizma. Po Dejvidu Lodžu, oni dele privrženost inovaciji i kritiku tradicije, iako se manifestacije tih zajedničkih vrednosti razlikuju (1977, 220-245). Rečeno je da, na formalnom nivou, modernizam i postmodernizam dele samorefleksivnost (Fokkema 1984, 17), fragmentaciju (Newman 1985, 113) i zanimanje za istoriju (književnu i društvenu) (Thiher 1984, 216-19). Određena postmoderni dela su, po svojoj parodijskoj igri sa konvencijama i istorijom, preobraćeni modernistički tekstovi – često u drugom mediju. Piter Maksvel Dejvis (P. M. Davies) upotrebio je Džojsovu epizodu Kiklop iz *Ulixa* kao model za svoju *Missa super L'Homme Arme*, a Gordon Kros (G. Cross) je

u svom *Drugom violinskom koncertu* istkoristio Nabokovljevu *Bledu vatru* (Pale Fire) kao strukturalnu inspiraciju. Saurin (Saura) flamenko film *Karmen* evocira i komentariše i Bizeovu operu i Merimeovu priču.

Neki kritičari, na višem teorijskom nivou, shvataju postmodernizam kao uvećavanje istih oblika koji su postojali u modernizmu: istraživanje kulturnih pretpostavki koje obrazuju osnove naših modela istorije (Josipovici 1977, 145) ili izazivanjem celokupne zapadne humanističke tradicije (Spanos 1972, 147). Drugi tvrde da je ironijska distanca koju uspostavlja modernizam između umetnosti i publike, zapravo, intenzifikovana u "dvostrukom distanciranju" postmodernizma (Hayman 1978, 34-6). Za ostale, postmoderna proza upotpunjava prekid modernizma sa tradicionalnim realizmom i buržoaskim racionalizmom (Graff 1975), baš kao što je postmoderna poezija viđena kao nastavak modernističkog osporavanja romantičarske samotranscendencije, mada njeno naglašavanje lokalnog i tematskog osporava modernističku impersonalnost (Altieri 1973, 629).

Kao što sugerise poslednji primer, model kontinuiteta nije bez svojih nužnih promena i izuzetaka. Moja reakcija verovatno je tipično postmodernistička jer prihvata oba modela, pošto kao jednu od mnogih protivrečnosti postmodernizma shvatam to što on može samosvesno da inkorporira i podjednako samosvesno da izazove taj modernizam iz kog je izveden i kom duguje svoje doslovno postojanje. Postojala je izvesna tendencija u kritici (v. Pütz 1973, 228; Butler 1980, 138; Bertens 1986, 47-8; Todd 1986, 105-6) da se razlikuju dva tipa postmodernizma: jedan koji je nemimetički, ultraautonoman, antireferencijalan i drugi koji je istorijski engagé, problemski referencijalan. Dokazivaću, po modelu koji je ovde razvijen (zasnovan na postmodernoj arhitekturi), da samo drugi tip na podesan način određuje postmodernizam. Prvi tip

pokazuje dosta teškoća, od kojih su i najmanje logičke. *Mogu li jezik i književnost ikada biti potpuno nemimetički, nereferencijalni, a ipak ostati razumljivi kao književnost?* To je teorijski problem koji radikalna retorika antipredstavljanja obično zaobilazi. *Može li ikada zaista postojati potpuni "gubitak značenja" u umetnosti (Graff 1973, 391)? Da li bismo to još uvek mogli zvati umetnost? Da li postoji nešto čemu ne možemo dodeliti značenje?*

Pokušaj da se učini da oznaka "postmodernizam" opiše takve ekstreme modernističkog esteticizma je, verujem, pogrešan. Veći deo savremene metafikcije zapravo je gotovo u potpunosti zainteresovan za sopstveno lukavstvo, sopstvene estetske mehanizme. Ali samorefleksivnost u umetnosti ima dugu istoriju, a oznaka "samostvarajući roman" zapravo je upotrebljavana prilikom opisivanja i modernističke fikcije i Novog romana (Kellman 1980). Postmodernistička umetnost koju sam i koju ću u ovoj knjizi opisati je istorijska i politička na način na koji većina metafikcije nije. Ona ne može biti opisana kao odstranjivanje predstavljanja i njegova zamena tekstualnim materijalom (Klinkowitz 1985, 192). Niti ona čin stvaranja neosporno može da prihvati kao humanističko uporište nasuprot haosu (Alter 1975; Hutcheon 1980; Christiansen 1981).

Kritičari su najčešće navodili francuski Novi roman i Novi novi roman, uz američku nadjfikciju, kao primere postmodernističke fikcije. Ali po mom modelu, umesto toga, oni bi bili primeri kasnomodernističkog ekstremizma. Još neki zauzimaju taj stav: Spanos (William Spanos 1972, 165), Melard (James Mellard 1980), A. Vajld (A. Wilde 1981, 144), Butler (Christopher Butler 1980, 132). Modernistički hermetizam i autotelička refleksivnost karakterišu veći deo nadjfikcije i teoretizovanja o njoj. Rejmond Federman (koji je i nadjfizionista i teoretičar) tvrdi da njegova ekstremna metafikcija predstavlja poku-

šaj ponovnog postavljanja stvari i sveta na njihovo pravo mesto, ali u nešto čistijem stanju. Način na koji govori o nadfikciji odaje njegovu modernističku i gotovo romantičarsku predrasudu: to je "vrsta fikcije koja neprestano obnavlja našu veru u čovekovu imaginaciju, a ne u čovekovu iskrivljenu viziju realnosti" (1981b, 7). Fikcija je "autonomna umetnička forma po sopstvenom pravu" (9). Ni jedan protivrečan i ispitujući postmodernistički diskurs ne bi mogao govoriti sa takvim autoritetom i sigurnošću.

Postmodernistička fikcija izaziva i strukturalistički/modernistički formalizam i svaku jednostavnu mimetičku/realističku predstavu o referencijalnosti. Mnogo vremena trebalo je modernističkom romanu da povрати svoju umetničku autonomiju od dogme realističkih teorija predstavljanja; mnogo vremena trebalo je postmodernom romanu da povрати sopstveno istorizovanje i kontekstualizovanje od dogme modernističkog esteticizma (koji bi mogao obuhvatiti hermetizam i ultraformalizam "tekstova" *Tel Quel*-a, na primer). Ono što želim da nazovem postmodernizmom u fikciji paradoksalno upotrebljava i zloupotrebljava konvencije i realizma i modernizma, i to da bi izazvalo njihovu prozirnost, da bi sprečilo prikrivanje protivrečnosti koje su od postmodernizma načinile to što on jeste: istorijski i metafikcionalan, kontekstualan i samorefleksivan, uvek svestan svog statusa kao diskursa, kao ljudske konstrukcije.

V

Pretpostavke o književnosti uključuju pretpostavke o jeziku i značenju, a one zajedno uključuju pretpostavke o ljudskom društvu. Nezavisni univerzum književnosti i autonomija kritike su iluzorne.

Ketrin Belsi

Postmoderna estetska praksa sa većim delom savremene teorije (psihanalitičke, lingvističke, analitičko-filozofske, hermeneutičke, poststrukturalističke, istoriografske, analize diskursa, semiotičke) deli zanimanje za interpretativne strategije i postavljanje jezičkih iskaza u društveno dejstvo. Iako imena Lakana, Liotara, Barta, Bodrijara i Deride teže da budu najcitiranija u diskusijama o postmodernizmu, ostale nabrojane perspektive su podjednako važne u svakom razmatranju o savremenom teorijskom diskursu i njegovom podudaranju sa umetnošću. Ne možemo zaobići ni marksističku, neopragmatičku i feminističku teoriju, da pomenutoj listi dodamo samo tri najvažnije. O svim ovim oblicima teorije biće diskutovano u narednim poglavljima, na onim tačkama na kojima se njihovo interesovanje podudara sa interesovanjem postmodernističke umetničke prakse. Većina teorijskih stanovišta danas dele želju za osporavanjem onoga što Kristofer Noris naziva "vrstama potpune eksplanatorne teorije, koje nastoje da transcendiraju sopstveni osobeni teorijski kontekst ili lokalizovane uslove kulturne proizvodnje" (1985, 21). One isto tako ne naginju ka tome da postanu paralizovane zbog sopstvenog postmodernog shvatanja da njihovi diskursi nemaju apsolutne pretenzije prema bilo kakvom krajnjem zasnivanju u "istin". Ako prihvatimo da je sve privremeno i istorijski uslovljeno, nećemo prestati da mislimo, čega se neki pribojavaju; to prihvatanje će, zapravo, garantovati da mi nikada nećemo prestati da mislimo – i ponovno razmatramo.

Poetika postmodernizma neće uspostaviti hijerarhiju koja bi mogla da stavi u nadređen položaj bilo teoriju bilo praksu. Ona neće teoriju učiniti niti autonomnom niti parazitskom. A jedno od opravdanja za usmeravanje žiže i na teoriju i na estetsku praksu mogla bi biti didaktička i samorefleksivna teorijska priroda same postmoderne umetnosti. Zloglasno umetničko delo Meri Keli (Mary

Kelly) *Post-partum dokument* teorijske tekstove umeće između umetničkih predmeta i predmeta za upotrebu. Slično, poslednje platno Meri Jeits (Marie Yates) *Nestala žena* predstavlja lakanovski esej koji ukida čaroliju slike i naracije i čini nas duboko svesnim moći zavodjenja i jedne i druge (P. Smith 1985, 191). Ali to nije jedina umetnost koja prelazi granice između prakse i teorije: setimo se ekstatičnog feminističkog pisma Elen Siksu (Hélène Cixous) ili Liotarovog mešanja književne kritike i književnog eksperimentisanja u *Le Mur du Pacifique* (*Zid Pacifika*/1979), odnosno spajanja umetničke kritike i filosofije u radovima umetnika kao što su Adami (1983), Franken (Ruth Francken 1983) i Arakava (1984). Svi ovi primeri nastoje da ospore i tradicionalne kritičke i stvaralačke strategije i njihovo veštačko razdvajanje.

Edvard Seid se zalagao za takvo prelaženje granica, odnosno za ono što on naziva "izuzetnom aktuelnošću mešanja", prelaženja, prekoračenja granica, što predstavlja kreativnije ljudske aktivnosti od stajanja unutar kruto utvrđenih granica" (1985, 43). A Ričard Rorti je, kao kulturno zdravo, odbranio podudaranje književnih, filozofskih i kritičkih diskursa (1985, 14-15). Ovim argumentima samo bih mogla dodati da je takvo pluralizovanje osobito za postmodernizam. Smisao za jedinstvenost, zatvorenost i autoritet, koji je jednom kao zahtev postavila teorija (i umetnost) ustupa pred intertekstualnom igrom i priznanjem nepredviđene intelektualne situacije. Filip Luis (Lewis, 1982) je Deridin *Glas* (Odzvon) nazvao egzemplarnim tekstom postmodernizma, a sigurno je svako Deridino izvođenje teorije u jeziku "umetnost". Sigurno nije teško R. Barta i Deridu, na primer, posmatrati pre kao pisce nego kao teoretičare, čiste i jednostavne. Ali kako nazivamo njihove radove? Literarnim, paraliterarnim (Krauss 1980, 40), "verbalnim gestovima", "akcionim pisanjem" (Teodorov 1981b, 451)? Možda ih samo možemo

nazvati postmodernim – protivrečnim, pluralnim, samoodređujućim. Oni sa specifičnijim "književnim" tekstovima postmodernizma dele želju za ispitivanjem prirode jezika, narativne zatvorenosti, predstavljanja, konteksta i uslova sopstvene proizvodnje i recepcije.

Iz nezadovoljstva zbog sistematizacije i aistoričnosti različitih kritičkih formalizama, izraslo je novo zanimanje za "diskurs" koje nas je usmerilo da na značenje gledamo kao na proizvedeno (v. poglavlje 11). Postmodernistička umetnost i teorija dele svest o društvenim praksama i institucijama koje ih uobličavaju. Kontekst, to je sve. Pragmatička semiotika i analiza diskursa (koje su razvili feministički, crnački, poststrukturalistički istoriografi i drugi) upravljena je na to da nas učini nesigurnim, da nas stavi u stanje upitanosti u odnosu na način na koji proizvodimo značenje, na koji znamo, na koji možemo znati (MacCannell i MacCannell 1982, 9). Poput postmoderne umetnosti, one završavaju kao političke i angažovane, jer neće da glume načine neutralne analize. Novija popularnost teorija Mihaila Bahtina verovatno mnogo duguje činjenici što su one iznenada ponudile okvir za suočavanje sa takvim parodijskim, ironijskim, paradoksalnim formama postmodernističke prakse i, isto tako, učinile očiglednom povezanost između estetskog i društvenog, istorijskog i institucionalnog. U postmodernističkom diskursu, kako je u tom kontekstu zapazila Ketrin Belsi:

Svaki pokušaj da se odredi garancija značenja u konceptima ljudskog iskustva ili ljudskih nada i strahova, koji je izvan diskursa i izvan istorije, nepruženo je isto kao i formalističko uverenje da je garancija značenja večno upisana u diskurs samog teksta.

(1980, 52)

Istoriografska metafikcija, međutim, jasno baca sumnju na samu mogućnost *svake* čvrste garancije značenja, koliko god ona bila smeštena u diskursu. Ovo osporavanje

se poklapa sa Fukoovim izazivanjem mogućnosti znanja koje uvek dozvoljava neku konačnu, autoritativnu istinu. Poput Deride, Fuko je znao da mora pod radikalnu sumnju staviti i sopstveni diskurs, pošto je on neiskorenjivo zavisao upravo od pretpostavki koje teži da razotkrije. Takav tip teoretizovanja obično je označavan kao poststrukturalistički, zato što ga je omogućio sosirovski uvid u ugovornu prirodu jezika i, takođe, zato što on teži da prevlada ograničenja sinhronijskog sistematizovanja strukturalizma. Poststrukturalistički diskurs paradoksalno osporava, a ipak neizbežno upisuje, predrasude koje teži da izazove. To ne znači da je on okarakterisan bilo kakvom vrstom intelektualnog očajja ili nekom vrstom "intelektualne poremećenosti" (P. Lewis 1982, 22). Kao i postmodernističkoj umetnosti, ovakvoj teoriji energiju daje potreba za preispitivanjem svega, čak i sopstvenog identiteta.

Novija historiografija, poput većeg dela postmoderne teorije i fikcije, svoje napore koncentriše na izražavanje problematike posebno vezane za prirodu naracije. Mnogo razloga postoji za ovo usredsređenje, ali jedan od njih je sigurno Liotarovo (1983: 1984a) postmoderno osporavanje legitimiteta i moći legitimizacije naracije kao totalizujuće sheme objašnjenja. Podržan od Rortijevog (1984a) pragmatičkog smisla za nepostojanje apsolutnih istina i uzaludnost meta-sistema, i napadnut od strane Habemasovih argumenata (1983) u korist više racionalnosti koja bi transcendirala kulturni konsenzus od kojeg zavisi Liotarova pozicija, ovaj tip osporavanja svoje odjeke pronalazi danas u mnogim diskursima, od historiografske metafikcije poput Swiftove *Vodene zemlje* do feminističkih filmova kao što su oni Lizi Borden (Lizzie Borden).

Ali postoji najmanje jedna razlika između postmodernističke estetske prakse i Liotarovog kasnijeg teoretisanja koju njegova priznata tema – postmoderno stanje –

ne bi trebalo da prikrije. Završni, manifestni ton "Odgovora na pitanje: Šta je to postmodernizam?", njegovog odgovora Habemasu, apsolutistički je uveliko na ne-postmoderan, iako opozicion i avangardan, način: "rat celini, radajmo za neprikazivo, aktivirajmo razlike, spasimo čast imena" (1984b, 82). Mislim da bi umetnost postmodernizma, umesto toga, rekla nešto poput ovoga: "Upišimo i onda izazovimo tatalitet, prikažimo neprikazivo, aktivirajmo razlike i priznajmo da mi time stvaramo čast imena i samo ime".

U svojim ranijim napisima o problemu postmodernizma, međutim, Liotar zadržava nešto više od svog provizornog osporavanja unitarnih koncepata (tj. naracije) istorije i subjektivnosti. U svom napadu na tu poziciju, Džejmsom (1984b, XVI) izgleda da zamenjuje izazov "velikom" statusu narativne istorije poricanjem same istorije (ili, po Liotaru, istorijā). Kao što možemo uočiti, savremeni istoriografi – Hejden Vajt, Mišel de Serto, Pol Vejn, Luj O. Mink i drugi – već dugo ispituju prirodu narativnog znanja u okviru istorijske discipline. Na sličan način to čini i historiografska metafikcija. I Kuverovo *Javno spaljivanje* i Doktorovljeva *Danijelova knjiga*, u fikcionalizovanju istorijskog pogubljenja Rozenbergovih, dokazuju da su žrtve – žrtve zbog toga što su tradicionalni (iako marksistički) humanisti i zbog sopstvene neosporne vere i u istoriju i u razum. Po njima, zapisi istorije (novine) moraju reći istinu. U kasnijim poglavljima možemo videti da se u ovom tipu fikcije dokumentarni izvori, kao i narativni oblici istorije ozbiljno ispituju, baš kao i u današnjoj filosofiji istorije. A to je direktan rezultat uzajamnog kritičkog uticaja historiografskih i metafikcionalnih aspekata samih tekstova. Takav spoj nastoji da ironizuje i (modernističku) veru metafikcije u imaginativnu moć i zatvorene, refleksivne strukture umetnosti i, isto tako, njoj suprotnu, od strane istorije pretpostavljenu podudarnost između naracije i

dogadaja, između reči i stvari. Ova uzajamna kritička ironija funkcioniše kao modus pounutrašnjene samosvesne teorizacije koja je paradoksalna kao i bilo koja savremena postmoderna teorija: ona upisuje i zatim podriva kako autonomiju umetnosti, tako i referencijalnost istorije, tako da nastaje novi modus osporavanja/kompromisa. A taj modus protivrečnosti, i u teoriji i u praksi (ili u teoriji kao praksi i praksi kao teoriji), je ono što želim da nazovem postmodernističkim.

4. DECENTRIRANJE POSTMODERNOG: EKS-CENTRIČNO

I

Svako ko piše roman (...) mora imati jasne i stroge ideje o onome šta je u životu dobro, a šta loše.

Džon Bejli (John Bayley)

Poput većeg dela savremene književne teorije, postmodernistički roman dovodi u pitanje čitav skup uzajamno povezanih pojmova, koji su povezani sa onim što lagodno označavamo kao liberalni humanizam: autonomiju, transcendentnost, autoritet, jedinstvo, totalizaciju, sistem, univerzalizaciju, centar, kontinuitet, teleologiju, zatvorenost, hijerarhiju, homogenost, jedinstvenost, poreklo. Međutim kao što sam pokušala da argumentujem, dovođenje ovih pojmova u pitanje nije njihovo poricanje, već samo ispitivanje njihovog odnosa prema iskustvu, bez poništavanja uverenja koje sugerise epigraf. Proces kojim se to vrši je proces uspostavljanja a zatim povlačenja (ili upotrebljavanja i zloupotrebljavanja) tih osporenih pojmova. Kritika nužno ne implicuje destrukciju, a posebno je postmoderna kritika paradoksalna i osporavajuća zver. Čarls Njuman je, prilično polemički, izneo da "post-modernizam toliko ne odražava radikalnu neodređenost, koliko nerazmotreno ukidanje suđenja" (1985, 201), ali je u svojoj kategoričnosti promašio suštinu postmoderne inicijative. On nije ni neodređen, niti je ukidanje suđenja: on osporava upravo osnove svake

određenosti (istoriju, subjektivnost, referencu) i svakog standarda sudenja. Ko ih uspostavlja? Kada? Gde? Zašto? Postmodernizam manje označava negativno "raspadanje" ili "pad" poretka i koherencije (Kahler 1968), a više izazivanje samog koncepta na osnovu kojeg procenjujemo poredak i koherenciju.

Bez sumnje, ovaj ispitujući stav, ovo osporavanje autoriteta je, bar delimično, rezultat decentriranog revolta, "molekularne politike" ("Uvod" u Sayres et. al. 1984, 4) 1960-ih. Mislim da bi bilo teško argumentovati da je ovo izazivanje modela jedinstva i poretka neposredno uzrokovano činjenicom da je život danas fragmentarniji i haotičan; ipak su mnogi to činili, tvrdeći da je naša mašta bizarna (i čak zastarela i irelevantna) zato što je život bizarniji nego što je ikada pre bio (Zavarzadeh 1976, 9; Federman 1981b, 6; Hollowell 1977, 4-5; Scholes 1968, 37; Levine 1966). To gledište nazvano je pojednostavljujućim i čak umobolnim (Newman 1985, 57) u svetlosti istorije (i socijalne i književne). Ali šta god da im je uzrok, ozbiljna ispitivanja tih jedanput prihvaćenih određenja liberalnog humanizma postoje.

Takvi izazovi postaju truizam savremenog teorijskog diskursa. Jedan od najvećih – koji je došao i iz teorije i iz estetske prakse – bio je upućen predstavi centra u svim njenim oblicima. U postmodernoj historiografskoj metafikciji Krisa Skota (Chris Scott) *Antihton*, istorijska ličnost, Đordano Bruno, živi izvan dramatičnih posledica kopernikanskog svrgavanja sveta i ljudske vrste. Iz decentrirane perspektive, kao što sugerise sam naslov, ako jedan svet postoji, onda svi mogući svetovi postoje: istorijski pluralitet zamenjuje atemporalnu večnu suštinu. U postmodernoj psihoanalitičkoj, filozofskoj i književnoj teoriji, dalje decentriranje subjekta i njegove težnje ka individualnosti i autentičnosti imalo je značajne posledice na sve, od

našeg pojma racionalnosti (Derrida 1970, 1972) do našeg pogleda na mogućnost žanra (Hoffmann 1986, 186).

Ako je centar neodrživ, onda, kao što se izrazila Meri Preksters (u *The Electric Kool-Aid Acid Test* Toma Vulfa), "Živeli rubovi!" Korak ka ponovnom razmatranju margina i granica predstavlja jasno odmicanje od centralizacije i sa njom povezanih interesovanja za poreklo, jedinstvo (Said 1975a; Rajchman 1985) i monumentalnost (Nietzsche 1957, 10), koja nastoje da pojam centra povežu sa večnim i univerzalnim. Lokalno, regionalno, ne-totalizujuće (Foucault 1977, 208) ponovno su afirmisani kako je centar postajao fikcija – neophodna, željena, ali ipak fikcija.

Veći deo debate o definiciji termina "postmodernizam" obrtao se oko onoga što su neki shvatili kao gubitak vere u pomenuti centralizujući i univerzalizujući impuls humanističke misli (Lyotard 1984a). Teorije koje privileguju dijalogizovano i hibridno (Bakhtin 1968, 1981) ili koje kontekstualizuju težnju za totalizacijom kao samo trenutnu aspiraciju u istoriji i filozofiji (Rorty, po Schafferu 1985, XIV-XV) ponuđene su kao alternative izgrađivanju sistema. I marksizam i frejdovska psihoanaliza napadnuti su kao totalizujuće "metanaracije", a ipak bi se moglo argumentovati da su oni bili plodni u analizama postmodernizma, posebno zbog toga što njihov model "rascepa" (i dijalektičke i klasne borbe ili ispoljenog/skrivenog i svesnog/nesvesnog) omogućava upravo postmodernu – ili protivrečnu – antitotalizujuću vrstu totalizacije ili decentriranu vrstu centriranja. I, dok je veći deo aktuelne kritike postmoderne fikcije još uvek zasnovan na humanističkoj veri u ljudsku težnju da stvara sisteme radi uređenja iskustva (e. g. McCaffery 1982; Kavin 1982), sama fikcija osporava takve kritičke pretpostavke. Pinčonova *Duga gravitacije* upisuje pa zatim podriva – na tipično postmoderan način – uverenja uređujućeg impulsa pozitivističke nauke i humanističke istorije i književnosti,

a to čini uz pomoć nad-totalizacije, parodije sistematizacije.

Kada centar počinje da ustupa pred marginama, kada totalizujuća univerzalizacija započinje sebe da dekonstruiše, onda složenost protivrečnosti unutar konvencija – na primer, unutar konvencija žanra – počinje da biva očigledna (Derrida 1980; Hassan 1986). Kulturna hegemonizacija takođe obelodanjuje svoje pukotine, ali heterogenost koja je afirmisana nasuprot takvoj totalizujućoj (a ipak pluralizujućoj) kulturi ne uzima oblik mnogih individualnih subjekata, već je, umesto toga, zamišljena kao tok kontekstualizovanih identiteta: kontekstualizovanih polom, klasom, rasom, etničnošću, seksualnom sklonošću, obrazovanjem, društvenom ulogom itd. Kao što ukratko možemo videti, ova afirmacija identiteta putem razlike i specifičnosti je stalna u postmodernom mišljenju.

Pomeranje sa razlike i heterogenosti na diskontinuitet je spona koju je, u najmanju ruku, pripremila retorika prekida, u svetlosti protivrečnosti i izazova postmodernizma. Narativni kontinuitet je ugrožen, upotebljen i zloupotrebjen, upisan i oboren (v. Sukenick 1985, 14; Tanner 1971, 141-152). Devetnaestovekovne strukture narativnog zaključka (smrt, svadba, jasni završeci) potkopane su pomoću postmodernih epiloga, koji u prvi plan stavljaju način na koji mi, kao pisci i čitaoci, proizvodimo zaključke: Foulzov *Magot*, Tomasov *Beli hotel*, *Priča kućne pomoćnice* (Handmaid's Tale) Atvudove (Margaret Atwood), Banvilov *Doktor Kopernik* (Doctor Copernicus) završava se sa "DK" – inicijalima glavnog junaka i (inicirajućim/ponavljajućim) *da capo* koje odbacuje zaključak. Na sličan način, modernistička tradicija "otvoreni-jeg" završetka upotrebljavana je i zloupotrebjavana od strane postmodernih samosvesnih višestrukih završetaka (Foulzova *Žena francuskog poručnika*) ili odlučno proiz-

voljnog zaključka (Rušdijeva *Deca ponoći*). Iz ugla teorije Derida je dokazivao da zaključak ne samo da nije poželjan, već i da je čak nemoguć, a to je činio u jeziku dodatka, margine i odlaganja. Ali posebno protivrečan postmoderan aspekt koji ovde može izbiti na površinu naglasio je Ričard Rorti (1984b), kada je ukazao na paradoksalno poverenje dekonstrukcije (slično, na primer, realizmu) u istorijski determinisan koncept metafizike koji ona želi da porekne: poverenje koje pokušava da stvori "jedinственe, totalne, zaključene vokabulare" (19).

Takva protivrečnost je tipična za postmodernističku teoriju. Decentriranje naših kategorija mišljanja uvek se oslanja na centre koje osporava, zbog sopstvene definicije (i često zbog jezičke forme). Pridevi mogu da se menjaju: hibridno, heterogeno, diskontinualno, antitotalizujuće, neizvesno. Isto tako i metafore: slika lavirinta bez centra ili periferije mogla bi zameniti konvencionalno uređenu predstavu koju obično vezujemo za biblioteku (Ekovo *Ime ruže*). Takođe, šireći rizom mogao bi biti manje represivan strukturalni koncept od hijerarhijskog stabla (Deleuze i Guattari 1980). Ali moć ovih novih izraza uvek paradoksalno potiče iz onoga što oni osporavaju. Zapravo, to bi moglo biti tačno; po tvrdnji Krejga Ovensa, "postmodernističko delo kada govori o sebi više ne proglašava svoju autonomiju, svoju samodovoljnost, svoju transcendentnost, već pre izražava sopstvenu suvislost, nedovoljnost, nedostatak transcencije" (1980b, 80). Ali i ovde je takođe jasno da se pomenuto određenje oslanja na sopstveno obrtanje skupa vrednosti koje osporava.

Protivrečna priroda postmodernizma obuhvata njegovu ponudu višestrukih, provizornih alternativa tradicionalnim, utvrđenim jedinstvenim pojmovima uz puno saznanje o njihovoj stalnoj privlačnosti (i čak uz njihovo iskorišćavanje). Postmoderna arhitektura, na primer, ne odbacuje tehnološke i materijalne napretke visokog mo-

dernizma internacionalnog stila: ona to ne može. Ali ona može podriti njegovu jednolikost, aistoričnost, ideološke i društvene ciljeve – i posledice. Kao što piše Portogez:

Umesto vere u velike centrirane projekte i zabrinute težnje za spasenjem, postmoderno stanje stvarnosti situiranih, od okolnosti zavisnih borbi postepeno zamenjuje svojim preciznim ciljevima, koji su kadri da imaju velike efekte zbog toga što menjaju sisteme odnosa.

(1983, 12)

To nije zahtevanje homogenizacije ili totalizacije, već heterogenosti i provizornosti, koje odlazi dalje od svake jednostavne formalne igre sa ne-selekcijom (Lodge 1977) da bi sugerisalo politički i socijalni cilj.

Centar ne mora da postoji, ali je on još uvek atraktivna fikcija poretka i jedinstva, koju postmoderna umetnost i teorija nastavljaju da iskorištavaju i narušavaju. Ta fikcija poprma mnoge oblike u institucijama kulture i, u mnogima od njih, njena ograničenja nalaze se u središtu pažnje. Na primer, upravo su zidovi tradicionalnog muzeja i sama definicija umetničkog dela pod udarom u performansima Alberta Vidala. Njegov "Urbani čovek" je vrsta antropološkog ritualnog performansa u kojem Vidal provodi pet sati dnevno u najprometnijem delu grada (Metro zoološki vrt u Majamiju ili Place d'Youville u Kvebeku) nudeći prolaznicima "ekspozat" postmodernog čoveka u njegovom svakodnevnom zanimanju. Na sličan način izazvana je predstava o fizičkoj knjizi u formalno hibridnim "intermedijama" (Caramello 1983, 4) i, naravno, odnedavno se redovno izazivaju granice žanra. Fikcija liči na biografiju (Banvilov *Kepler*), autobiografiju (Andačievo *Uobičajeno u porodici* /*Running in the Family*/), istoriju (Rušdijeva *Sramota*). Teorijski diskurs udružuje snage sa autobiografskim memoarima i prustovskim reminiscencijama u Bartovoj Svetloj komori, u kojoj teorija fotografije

izrasta iz lične emocije bez pretenzija na objektivnost, konačnost, autoritet.

II

Nisam rekao da ne postoji centar, da bismo mogli da prođemo bez centra. Verujem da je centar funkcija, a ne biće – on je realnost, ali kao funkcija. A ta funkcija je apsolutno neizbežna.

Žak Derida

Eks-centrično, van-centrično: neizbežno je identifikovano sa centrom za kojim žudi, ali ga i poriče. To je paradoks postmodernog, a njegovi likovi su često devijantni onoliko koliko bi ovaj jezik decentriranja mogao sugerisati: čudovište je opšti primer; u filmovima kao što je *Kerni* (Carney) i romanima kao što su *Jezero gnjuraca* E. L. Doktorova i *Kućna igra* (Home Game) Pola Kvoringtona (Paul Quarrington). Prstenasti cirkus postaje pluralizovana i paradoksalna metafora za decentrirani svet, u kojem postoji jedino eks-centričnost. *Noći u cirkusu* (Nights at the Circus) Anđele Karter (Angela Carter) spajaju obrazac cirkuskih čudovišta sa osporavanjima narativnog centriranja: one, svojom lutajućom tačkom gledišta i opsežnim digresijama, opkoraćuju granicu između imaginarnog/fantastičnog (sa glavnom junakinjom – krilatim ženom) i realističnog/istorijskog, između jedinstvenog biografski strukturisanog zapleta i decentrirane naracije.

Drukčiji oblik ovog istog van-centričnog pomaka može se pronaći u osporavanju centralizacije kulture putem vrednovanja lokalnog i perifernog: ne Njujork, London ili Toronto, već Albani Viljema Kenedija (William Kennedy), močvare Grejama Svifta, kanadski zapad Roberta Kreča (Robert Kroetsch). Slično, postmoderne arhitekture

za svoje forme obraćaju se lokalnom idiomu i etosu. Pored toga, postmoderni slikari, vajari, video umetnici, romanopisci, pesnici i filmski stvaraoci pridružuju se arhitektama u rušenju hijerarhije visoke/niske umetnosti koja je ranije postojala, te u napadu na, s jedne strane, centralizaciju visoke umetnosti od strane akademskog interesa i, s druge strane, na homogenost potrošačke kulture koja podešava, obuhvata i čini da, uz pomoć neutralizovanja i popularizacije, sve izgleda pristupačno. Ipak, srušiti hijerarhije ne znači srušiti razlike. Postmodernizam zadržava i zapravo veliča razlike, nasuprot "realističkoj logici isključivanja" (Bois 1981, 45). Modernistički pojam pojedinačne i otuđene drugosti izazvan je postmodernim osporavanjem binarnosti koja skriva hijerarhije (ja/drugi). Kada Edvard Seid zahteva od današnje kritike da poseduje "samosvest o razlikama između situacija" (1983, 242) u "kritičkoj svesti" o sopstvenom položaju u svetu, on odlazi dalje od rane Fukoove (1973) definicije moderniteta u odnosu na pojedinačnu drugost. Pre nego binarne opozicije i isključivanje, razlika sugerise višestrukost, raznorodnost, pluralnost.

Moramo se ponovo vratiti u 1960-e da bismo videli korene ove promene, budući da se tih godina moglo uočiti upisivanje u istoriju (Gutman 1981, 554) ranije "tihih" grupa, koje su određene razlikama rase, pola, seksualnih sklonosti, etničnosti, domorodačkog statusa, klase. U 1970-im i 1980-im moglo se uočiti širenje i potpuno upisivanje tih istih eks-centrika u teorijski diskurs i u umetničku praksu, pošto su andro- (falo-), hetero-, evro-, etno-centrizmi bili energično izazvani. Podsetimo se Doktorovljevog *Regtajma* i tri paralelizovane porodice u njemu: porodicu američkog establišmenta, marginalnog evropskog emigranta i američkog crnca. Radnja romana rastura centar prve i pomera margine u pravcu višestrukih "centara" naracije, u formalnu alegoriju socijalne demo-

grafije urbane Amerike. Prisutna je, uz to, i proširena kritika američkih demokratskih idelala putem prikazivanja klasnog konflikta ukorenjenog u kapitalističko vlasništvo i moć novca. Crnac Kolhaus, belac Hudini, imigrant Tateh predstavljaju radničku klasu, i zbog toga – a ne uprkos tome – sva trojica mogu raditi na stvaranju novih estetskih formi (regtajm, vodvilj, filmovi).

1960-e su mnoge od ovih problema trenutno stavile u prvi plan, kao politički i estetski stopljene u takozvanoj kontrakulturi. Stoga, na primer, afirmisati kulturnu važnost pokreta za ljudska prava 1960-ih u Sjedinjenim Državama ne znači poreći njegov značaj. U stvari, uspon militantnih crnačkih pokreta u književnosti 1960-ih ima neposredne političke posledice. Od tog vremena crnačka književnost takođe je prisiljavala na preispitivanja kulturne specifičnosti, kanona i metoda analize, koja su imala odjeka daleko izvan Sjedinjenih Država, pošto se može argumentovati da su takva razmatranja doslovno omogućila feminističke i ostale vidove protesta. Ono što je Henri Luis Gejts (Henry Louis Gates, Jr) nazvao "crnačkom označavajućom razlikom" (1984b) osporilo je etnocentrizam, koji je proizveo crnca u figuru negacije ili odsustva – baš kao što je androcentrizam izostavio žene. Uvek je, međutim, važno podsetiti se da razlika funkcionise *unutar* i jedne i druge izazivajuće kulture, kao i nasuprot dominantnoj. Crnci i feministi, etnici i homoseksualci, urođeničke i kulture "trećeg sveta" ne obrazuju monolitni pokret, već ustanovljavaju raznovrsnost reakcija na zajednički opažen položaj marginalnosti i eks-centričnosti. Postojali su i oslobađajući efekti pomeranja od jezika otuđenja (drugosti) ka jeziku decentriranja (razlika), pošto centar obično funkcionise kao stožer između binarnih opozicija koje uvek privileguju jednu stranu: belac/crnac, muško/žensko, ja/drugi, duh/telo, zapad/istok, objektivnost/subjektivnost – spisak je veoma poznat. Ali

ako je centar shvaćen kao konstrukcija, fikcija, a ne kao utvrđen i nepromenljiv realitet, onda "staro ili-ili počinje da se ruši", kako je zapazila Suzan Griffin (Susan Griffin 1981, 1982, 291), a novo i-takođe višestrukosti i razlike otvara nove mogućnosti.

Autobiografski romani američkih crnaca iz 1960-ih ustupili su pred strukturisanim i ideološki kompleksnijim formama naracije u kasnijim godinama, delimično zbog novog glasa crnih žena-pisaca. U njemu je prisutna postmoderna želja za "stvaranjem i razaranjem značenja, za efektom istovremenosti kreativnog talasa i destruktivne volje" (Clarke 1980, 206). Ali crne žene su, u svom osobenom "oglašavanju", bile potpomognute usponom ženskog pokreta. Čini se da postoji opšta saglasnost u tome da je – poput kvebeških separatista, crnačkih pokreta za ljudska prava i francuskih levičarskih aktivista u maju 1968. – američka Nova levica bila muška i za mušku dominaciju (v. Aronowitz 1984, 38; Robin Morgan 1970; Moi 1985a, 22; 95). Reakcija žena protiv toga upravo je preuzela formu "šezdesetih": osporavanje autoriteta (muškog, institucionalnog), priznavanje moći kao osnove seksualne politike, verovanje u ulogu socio-kulturnog konteksta u proizvodnji i recepciji umetnosti. Sva ova osporavanja mogla bi ponovo biti vidljiva osnova za paradokse postmodernizma u neposrednoj budućnosti, pošto su feministkinje i ostali shvatili da se, po rečima Elen Willis (Ellen Willis), "muška dominacija, heterodominacija, rasizam, kapitalizam i imperijalizam ukrštaju na složene, često protivrečne načine (1984, 116).

Postmoderna feministička fikcija Suzan Dejč (Susan Daitch) *L. K.* (L. C.) najjasnije aktuelizuje te protivrečnosti. Ovde je inicijalno središte usmereno na položaj žena u Francuskoj 1848: "Žene su smatrane delom vlasništva njihovih muževa; ukinuto im je građansko pravo, a imale su ista zakonska prava kao umobolni i mentalno

retardirani" (1986, 3). Ali glavna junakinja uskoro saznaje da se taj buržoaski koncept širi sve do levičarskih revolucionara: tokom političkog skupa, Prudon ženama određuje mesto na dnu sobe, izazvavši junakinju da zapazi protivrečnost "autoritarne zapovesti upućene od čoveka koji je samo nekoliko minuta ranije govorio o tiraniji posjednika i zakonodavaca" (111). Svedena na proučavaoca muških postupaka Lisjen uvida da

bez prava glasa, privatnog vlasništva ili obrazovanja žene, majke, ljubavnice, kećeri u istoriji igraju ulogu čistačica, kao deo sistema pružanja podrške kako muškarcima levice, tako i muškarcima desnice.

(1986, 150)

Ironija njenih reči postaje jasna unutar okvirne priče sa Berklija 1968, u kojoj žene, iako poseduju građanska prava, pravo glasa i obrazovanja, ne mogu da se otrgnu od patrijarhalne "tiranije pola", to čak ne mogu ni žene sa Nove levice. "Ti si taj koji uvek govori o ispravljanju istorijskih grešaka", naratorica optužuje muškog šefa njene protestne grupe, pokušavajući da ga učini svesnim njegove sopstvene krivice prema ženama, i prošlim i sadašnjim (248). On nije ništa bolji od policije, koja ne veruje njenoj priči o silovanju. Pokazano je da desnica i levica dva poslednja veka dele mizoginiju i težnju ka muškoj dominaciji. Žene moraju da stvore i afirmišu sopstvenu zajednicu, zasnovanu na njihovim, ženskim vrednostima.

Crne žene su, međutim, opštem eks-centričnom preuređenju kulture donele ne samo vrlo precizan smisao za društveni kontekst i za zajednicu u kojoj stvaraju, već i, naročito, ono što je Barbara Kristijan (Barbara Christian) nazvala svešću o sopstvenoj ličnoj i istorijskoj prošlosti kao "osnovi za istinski revolucionarni proces" (1985, 116). Poput žena u crnačkom (kao i u belaćkom) muško-dominirajućem, heteroseksualnom društvu, pisci kao što su Alis Voker (Alice Walker) i Toni Morison ponudili su

alternativu otuđenoj drugosti, individualnom subjektu kasnog kapitalizma, koji je bio subjekt buržoaske fikcije (S. Willis 1985, 214): kolektivnu istoriju i nedavno problematizovan smisao za žensku zajednicu. Crnački muški svet (i više od toga), svet koji poriče život ženama koje se bore za svoje ime (Rut). Eks-centrične zajednice Pilata, Hagara i Reba su izvan normalnog društva (crnačkog ili belaćkog), izvan grada, ali su beskrajno atraktivne zbog svog položaja.

Tu žene funkcionišu različito od muškaraca, čak i u oblicima njihove osvete. Muška osveta – Gitarova – je i apstraktna i totalizujuća ("Beli ljudi su neprirodni. Kao rasa oni su neprirodni." – Morrison 1977, 157), upravo kao ono čemu se u belaćkoj kulturi sveti. S druge strane, ženska osveta – Kirkina – je konkretna i specifična: ona je iskalila svoj bes na belaćkoj porodici u kojoj je služila i koju je nadživela. Njen lični istorijski kontekst opravdava njenu osvetu nad njihovim vlasništvom i nasleđstvom. Tema klase udružuje se sa temama rase i pola, i to stavljanjem jedne uz drugu buržujke srednje klase Rut i eks-centrične Pilate, koja je van materijalizma, van struktura i ograničenja društva. Na taj način, ona je gotovo izvan klase, i čak van pola: njena mudrost dolazi od očeve linije, njeno ime je muško, a ipak ona ne zadovoljava svoju mušku konotaciju perući ruke od odgovornosti. Njena narušavanja asocijacija vezanih za pol delimično su prisutne zbog toga što je ona sama sopstvena konstrukcija. Nasuprot svojoj društvenoj marginalizaciji (ona je demonska, neprirodna, usamljena), "ona je odbacila sve pretpostavke koje je naučila i počela od nule" (149), uspostavljajući sopstvene vrednosti i ciljeve. Ovde je bitno da joj njen eks-centrični položaj daje "vanzemaljsko sažaljenje za ljude u nevolji" (150), koje joj omogućava da napusti "sva interesovanja za lepo ponašanje za stolom ili

za higijenu" u zemenu za "duboko interesovanje za ljudske odnose" (150). Snažno stapanje tema vezanih za klasu, pol i rasu može biti shvaćeno tek ako Pilatu uporedimo sa drugom ženom u romanu koja nosi muško ime – sa belom pesnikinjom Majkl-Meri Grejam. Teška ironija upravljena je na ovu parodiju eks-centričnog: "Brak, deca – sve je žrtvovano Velikoj Agoniji, a njen dom bio je danak prefinjenosti njenog poziva (i darežljivosti volje njenog oca)" (192).

Ovaj tip izlaganja složenih odnosa između rase, klase, pola i ideologije imao je uticaja izvan kruga žena-pisaca, crnaca, pa čak i Amerikanaca uopšte. Dozvolite mi da ponudim samo jedan primer postmoderne samosvesti o kompleksnim međupovezanostima različitih -centrizama koje su omogućili takvi eks-centrici: u *Magotu* Džona Foulza, glavni sukob u romanu (smešten u devetnaestovekovnu Englesku) je između muškarca, advokata iz srednje klase, Ajskofa, i žene iz niže klase, kurve-preobraćene-u-proročicu, Rebeke Li: "njih dvoje su međusobno razdvojeni ne samo bezbrojnim preprekama godina, pola, klase, obrazovanja, porekla i ostalog, već i zbog nečeg mnogo dubljeg: pripadanja dvema različitim polovinama ljudskog duha" (1985, 425). Rebekina slika Ajskofove nesposobnosti da je razume leži u njihovim različitim alfabetima i u tome što se ono što ona kaže ne slaže sa onim što on kaže (313; 379). Foulz ovde pol stavlja u središte razlike, pošto Rebeka optužuje svog inkvizitora za nezasluzenu mušku vladavinu nad ženama – društvenu, fizičku i moralnu. To su vlast i autoritet koji ženu okrivljuju za grehe muškaraca da bi sačuvali fikciju "superiornog muškog statusa *vis-à-vis* ženskog roda" (318). Ona odbija njegov stalni pokušaj da od nje načini "ogledalo seksa" (357, 422), to jest grešnu sliku koju projektuje sa sebe na nju. Rebekino jeretičko religiozno verovanje u Mudrost svete Majke (i njeno božansko žensko trojstvo) i u mogućnost da je Hrist bio žena

za Ajskofa je huljenje. Ne zadovoljavajući se time da prihvati svoju "prirodnu ulogu čovekovog pomoćnika, usamljena u kući i domu" (436), ona ima drukčije planove: "Veći deo ovog sveta nepravedan je zbog delovanja muškarca, a ne Našeg Gospoda Isusa Hrista. Promena, to je moj cilj" (424). Sa tim ciljem ona se udružuje sa odsutnim muškim "junakom", poznatim kao Njegovo Veličanstvo (i Naš Gospod - veza je očigledna - 418), koji, u svojoj neposlušnosti prema zakonima muškarca i Boga (Oca) koji su oličeni u njegovom rođenom ocu, "sumnja u sve: rođenje, društvo, vladu, pravdu" (441). Izazovi patrijarhatu (hrišćanskom, porodičnom, društvenom) neposredno su povezani sa protestima klase i pola, a njih ovde upućuju i muškarci i žene, ali ton ovom romanu daje žena.

Foultz se zapravo ne obraća temi rase, ali gotovo sve druge vrste centrirane strukture dovedene su u pitanje. U uvodu za poseban broj *Critical Inquiry*-a koji nosi naziv "Rasa" pisanje i razlika" Gejts rasu naziva "krajnjim tropom razlike" (12, 1, 1985). Gledano iz muške crnačke perspektive moglo bi biti tako. Za feministkinje pol je, naravno, poprimio metaforičku ulogu. U oba slučaja, međutim, razlika je ta koja određuje: razlika je ta koja vrednuje po sebi i za sebe. Veći deo teorijskih diskusija o razlici mnogo duguju radu na diferencijalnom sistemu jezika Sosira, Lakana i drugih. Značenje može biti stvarano samo pomoću razlika i održano samo pomoću reference na drugo značenje. Stoga je razlika upravo osnova lakanovske definicije rascepljenog subjekta kao entiteta koji proizvodi značenje, a koji je sâm konstruisan iz sistema razlika (Coward i Ellis 1977, 100). Pojam "drugost" poseduje asocijacije na binarnost, hijerarhiju i suplementarnost, koje postmoderna teorija i praksa izgleda žele da odbace u korist pluralnijeg i deprivilegijućeg pojma razlike i eks-centričnog. Postmoderni diskursi - kako žena, Afroamerikanaca, domorodaca, etnika, homoseksu-

alaca i drugih, tako i onih koji su izazvani njihovim stavovima - pokušavaju da izbegnu zamku obrtanja i valorizovanja drugog, pretvaranja margine u centar, potez koji su mnogi videli kao opasnost za dekonstrukciono privilegovanje pisma i prisustva u odnosu na govor i odsustvo ili za izvesna feministička ginocentralizovanja monolitnog pojma Žene kao drugog u odnosu na Muškarca. Postmoderna razlika uvek je višestruka i provizorna.

III

Mi smo razlika... naš razum je razlika diskursa, naša istorija razlika vremena, naše biće razlika maski. Ta razlika je, daleko od toga da bude zaboravljeno ili nadoknadivo poreklo, ova disperzija, koja mi jesmo i koju stvaramo.

Mišel Fuko

Često je ukazivano, uprkos onome što sam upravo tvrdila o razlikama, da su postmoderna teorija i praksa izrazito muški belaćki fenomen i da je posebno feminizam ostao izvan te debate, i da ona nije bila od značaja za feminističke idejne interese (Huyssen 1986, 198). Drugi su tvrdili da je feminizam čak bio pod velikim uticajem muških modela mišljenja (Suleiman 1986, 268, n. 12; Jardine 1982, 55; Ruthven 1984, 11): Milla (Mill), Engelsa, Hajdegera, Ničea, Marksa, Fukoa, R. Barta, Deride, Lakana. Postoje brojni načini objašnjavanja (ili oživljavanja) ove činjenice. Mogla bi se, kao što je to učinila Alis Džardin (Alice Jardine), priznati muškost, ali i tvrditi da će njegova rekonceptualizacija razlike "biti pripisana ženskom polu" (1982, 60). Potencijalni esencijalizam nje- ne tvrdnje o "dodatnom zadovoljstvu" koje određuje žene problematičan je kao i sama tvrdnja. Njeno spajanje ženskog sa modernitetom (muškim modernitetom) na način

Kristeve, Ajridžerejeve (Iregerey) i Montrelejeve pokazuje teškoće, pošto pojačava dualitet polova (i hijerarhiju), jer koliko dopušta muškim modernističkim umetnicima da prisvoje ženske, toliko sebe shvata marginalizovanim. Prema tome, one su u stanju da zasnaju svoj opozicionalni stav prema vrednostima buržoaskog života u ženskom, dok lagadno ignorišu sopstvenu mizogeniju i isključuju žene iz literarne inicijative (Huyssen 1986, 45-9). Kao što je Krista Volf u protestu prokomentarisala: "Flobert nije bio gospođa Bovari" (1984, 300-1). Istorijska i materijalna realnost muškosti većeg dela modernističke prakse ne sme biti zataškana radikalnom retorikom.

Drugi model za razmatranje muškosti potencijalno korisnih postmodernih modela, poput modela deterritorijalizacije (Deleuze i Guattari 1980), je argumentovanje da možemo, ako smo prihvatili da su muško/žensko samo iluzije unutar sistema moći, razviti model bez straha da će njegova muškost ometati feminističku analizu (Massumi 1985, 17-20). Ali postmoderna misao mogla bi odbaciti takvo prikrivanje razlika između "manjinskih" članova grupa i razlika koje potiču iz dominantne kulture. Po Deridi, "muško i žensko nisu čak ni neprijateljski, niti su mogući ugovorni delovi, već su pre delovi pseudo-celine" (1984, 89), pseudo-celine koju postmodernizam osporava putem svog valorizovanja eks-centričnog i svog podrazumevanja razlike kao, po rečima Meri Džejkobs, "umnoženosti, radosti i heterogenosti koje pripadaju samoj tekstualnosti" (1979a, 12).

Višestruko, heterogeno, različito: to je pluralizujuća retorika postmodernizma koja odbacuje i apstraktnu kategoriju pojedinačne drugosti, koja je stvorena pomoću "prinudnog razdvajanja i nejednakih povlastica" (Said 1985, 43), i konkretnije potiskivanje drugog u ulogu "objekta za entuzijastičko iskladištenje informacija" (Spivak 1985, 245). Jezik rubova i granica označava položaj para-

doksa: i unutrašnjeg i spoljašnjeg. S obzirom na taj položaj, nije iznenađujuće da je forma koju heterogenost i razlika često preuzimaju parodija – intertekstualni modus koji je, na paradoksalan način, autorizovano prestupanje, pošto je njegova ironijska razlika smeštena u samo središte sličnosti (v. Hutcheon 1985). Na primer, feminističke umetnice Silvija Kolbovska (Silvia Kolbowski) i Barbara Kruger koriste oglase i reklamne modne table u novom parodijskom kontekstu da bi napale kapitalističku proizvodnju homogene slike žene. Kolbovska u "Zadovoljstvu modela" nastoji da parodijski upotrebi takve slike i zadovoljstvo koje one proizvode kako za muške, tako i za ženske posmatračice (P. Smith 1985, 192). Na sličan način crni pisci (i muškarci i žene) parodiraju ili ponavljaju sa razlikom mnoge tradicije unutar kojih deluju: evropsku/američku, crnačku/belačku, usmenu/pisanu, standardnog jezika/crnačkog žargona: "Kanonski zapadni tekstovi pre su progutani nego ispljunuti, ali su progutani zajedno sa kanonskim crnačkim i dijalekatskim tekstovima" (Gates 1984b, 6). Tvrdilo se da figura ponavljanja predstavlja tradiciju u crnačkoj kulturi uopšte, a verovatno bi osobena postmoderna varijanta takvog ponavljanja mogla biti parodija: Morisonovo utopijsko domaćinstvo od tri žene u *Pesmi Solomonovoj obrće* i osporava distopiju jednog u Foknerovom *Avesalome! Avesalome!* (Absalom! Absalom!) (S. Willis 1984, 278-9).

Međutim, parodijsko dvoglasje ili heterogenost nije samo sredstvo koje dopušta osporavajuće tvrdnje o razlici. Ono takođe na paradoksalan način nudi tekstualni model kolektiviteta i zajednice diskursa, koji se pokazao korisnim i u feminizmu i u postmodernizmu. Tekst, pa čak i sâm naslov, *La Vie en prose** Jolande Vilmer (Yolanda Villemaire) ukazuje i na parodijsko osporavanje kliseiranih romantičnih vizija "la Vie en rose" i takođe, na neza-

* Prozičasti život – prim. prev.

bilazni ženski časopis u Kvebeku *La Vie en rose*⁸. Ovakva afirmacija – i intertekstualna i ideološka – nikada nije usmerena kao korak ka homogenizaciji. Postmoderna umetnost je uvek svesna razlike, razlike, takođe, unutar svakog grupisanja, razlike određene kontekstualizacijom ili postavljanjem u odnosu na pluralne druge. To je lekcija njenih eks-centričnih predaka, kako je pokazala Barbara Džonson (Johnson) u svojoj diskusiji o "načinu savladivanja višestrukih područja rada i heterogenih implikovanih čitalaca" Zora Neale Hurston (1985, 278). Kao što ćemo u narednom poglavlju videti, postmoderna umetnost nasleđuje takav interes za kontakt i za situaciju iskazivanja diskursa: to jest, kontekstualizovanu proizvodnju i recepciju teksta. Ona takođe nasleđuje ironijsku strategiju crnačkog "označavanja" (

Mit-chell-Kernan 1973; Gates 1984c) svojom težnjom da kontekstualizuje, ne da porekne ili redukuje, razliku.

Biti eks-centričan, na granici ili margini, unutra a ipak izvan, znači imati različitu perspektivu, koju je Virdžinija Vulf (1945, 96) jednom nazvala "stranom i kritičkom", perspektivom koja, budući da ne poseduje centrirajuću silu, "uvek menja svoju žižu". Takva ista promena perspektive, takav isti interes za uvažavanje razlike, takođe može biti viđen u današnjem postmodernom diskursu i unutar njega. Feministička teorija nudi možda najjasniji primer važnosti svesti o raznovrsnosti istorije i kulture žena: raznovrsnosti u okviru rase, etničke grupe, klase, seksualne sklonosti. Bilo bi mnogo preciznije, naravno, govoriti o feminizmima, u množini, budući da postoje mnoge različite orijentacije koje su podvedene pod opštu oznaku feminizam: ideja ženske kritike (Cornillon 1972); osporavanje kanona i ženska književna istorija (Showalter 1977); separatistička ili žensko-centrirana ginokritika

⁸ Ružičasti život – prim. prev.

(Spacks 1976); feministička "kritika" patrijarhalne ideologije u muškim tekstovima (Showalter 1979; Ellmann 1968; Munich 1985); psihoanalitičke studije ženske subjektivnosti (J. Mitchell 1974; Gallop 1982; Silverman 1983; de Lauretis 1984); teorije *écriture féminine* ili *parler femme* (A. R. Jones 1985; Marks i de Corutivron 1980); lezbijski napadi na dominaciju heteroseksualnosti (Zimmerman 1985; Kennard 1986); marksističko-socijalistička kontekstualizovanja (Newton 1981, Moi 1985a; MacKinnon 1981, 1982; Marxist-Feminist Literature Collective 1978); dekonstrukcionistička ispitivanja kulturnih konstrukcija (Spivak 1978; Kamuf 1982; Belsey 1980); ženske perspektive vezane za afro-američko (S. Willis 1985; Christian 1980, i 1985; Pullin 1980; B. Smith 1979) i postkolonijalno (Spivak 1985; Alloula 1986) iskustvo i identitet obojene žene. Spisak nije konačan (v. Eisenstein 1983). Ovi različiti feminizmi protežu se od liberalno-humanističke do radikalno poststrukturalističke orijentacije. Oni posmatraju žene i kao pisce i kao čitaoce (Flynn i Schweickart 1986; Culler 1982b; Batsleer et al. 1985). Poput crnačke teorije, svi pomenuti tipovi feminizma ujediniuju teoriju i praksu (ili iskustvo) na način koji je imao dubok uticaj na prirodu postmodernizma, u kojoj se teorijski i umetnički diskursi više ne mogu jasno razdvojiti.

Kada je Glorija Hal (Gloria Hull) polemički iznela da "Crne pesnikinje nisu 'Sekspirove sestre'", u reakciji na napise za istoimeni zbornik (Gilber i Gubar 1979b), ona je energično ilustrovala položaj eks-centrika naspram jednog određenog i dominantnog centra: liberalno-humanističkog diskursa i njegove pretpostavke da je subjektivnost stvorena i zasnovana na nekim većim vrednostima. Eks-centrici su nastojali da ukažu, sa Terezom de Lauretis, da je subjektivnost sastavljena od "ličnog, subjektivnog angažmana pojedinca u praksama, diskur-

⁸ Žensko pismo ili ženski govor – prim. prev.

uma i institucijama koje dodeljuju značenje (vrednost, značaj i uticaj) događanjima u svetu" (1984, 159). Međutim, za razliku o muškog, belackog, evropocentričnog poststrukturalističkog diskursa, koji je najenergičnije osporio celinu humanizma, integrisani ideal subjektivnosti, ovakvi eks-centrični položaji znaju da ne mogu u potpunosti odbaciti subjekt, uglavnom zbog toga što ga u stvari nikad nisu ni priznali (N. K. Miller 1982). Njihova eks-centričnost i razlika često ih je lišavala uvida u kartezijsku racionalnost i potiskivala u carstvo iracionalnog, zla ili, naposljetku, tuđinstva. Oni učestvuju u dva protivrečna diskursa: u liberalno-humanističkom diskursu o slobodi, samoodređenju i racionalnosti za sve i u diskursu potčinjenosti, relativne neadekvatnosti i iracionalne intuicije za neke (Belsey 1980).

Opasnost leži u tome što žene privileguju ovaj drugi diskurs ili, na izvestan način, određuju suštinu Žene nasuprot suštine Muškarca. Posmatrana u ovoj svetlosti *Garava bejbi* (Tar Baby 1981) Tonija Morisona može biti čitana kao parodijsko obrtanje ovih opasnih feminističkih centrizama koji privileguju esencijalizovanu "ženskost", a to čini uvođenjem muškarca, Sona, stvorenja seksualne, a ne racionalne moći, fluidnog identiteta, nejasnog porekla (uprkos njegovom rodnom imenu). S druge strane, Džejdin odlučuje da prihvati modele i uloge belacke, evropske, muške kulture da bi, kao crnkinja, mogla da ih ospori: "ona, u stvari, odabira da pre bude kreacija nego kreator, pre istoričar umetnosti nego umetnik, pre model nego dizajner, pre supruga nego žena" (Byerman 1985, 213). Ovaj roman samosvesno izmiče opasnosti koju postmoderni diskurs takođe mora neprestano pokušavati da izbegne: opasnosti da će esencijalizovati svoju eks-centričnosti ili da će postati saučesnik liberalno-humanističke predstave o univerzalnosti (govor u ime svih eks-centrika) i večnosti (zauvek).

Postmodernizam ne premešta marginalno u centar. On toliko ne preokreće vrednovanje centara u vrednovanje periferija i granica, koliko *iskorištava* takav dvostruki položaj da bi kritikovao unutrašnjost i spolja i iznutra. Baš kao što Padma, tekstualizovana slušateljka u Rušdijevoj *Deci ponoći*, upućuje naraciju u pravcima koje njihov muški narator nema nameru da sledi, eks-centrično ne samo da unekoliko svoja interesovanja poklapa sa postmodernizmom, već ga, takođe, usmerava u novim pravcima. Mada sam insistirala da se područja rada eks-centrika samo delimično, a ne potpuno podudaraju sa područjima rada postmodernizma, još uvek mi se čini da je perspektiva ovih spoljašnjih/unutrašnjih (inside/outside) dodala klasnoj analizi ideologije altiserovskih marksista rasu, etničnost, seksualnu orijentaciju i pol. Nikada potpuno artikulisan, ali uvek prisutan, sistem unapred stvorenih mišljenja koji upravlja društvom uključuje one razlike koje se nalaze izvan klase; razlike koje iznutra izazivaju mogućnost prevlasti, objektivnosti, impersonalnosti; razlike koje nam ne dozvoljavaju da zaboravimo ulogu moći "društvenih uređenja ukalupljene različitosti" (MacKinnon 1981, 1982, 2). One ne dopuštaju teoriji, kritici ili umetnosti da se izdaju za apolitičke (Fetterley 1978, XI; Moi 1985a, 175n nasuprot Ruthven 1984; Moi 1985, 95 nasuprot Foucault 1980). Ova vrsta opšte političke motivacije unutar postmoderne teorije i prakse mnogo duguje (iako ne sve) specifičnim feminističkim i marksističkim izazovima, koji su upućeni i načinima predstavljanja i očekivanjima u potrošnji (Mulvey 1979, 179), a da pri tom nije istovetna ni sa jednim. Feminizam je, poput marksizma, mnogo više od još jednog pristupa kulturi. Redukovati jedan ili drugi na ovaj način značilo bi rastaviti skup političkih uverenja sa posebnim programom kulturne politike (Nead 1986, 120-1). Kao što ćemo videti u poglavlju 12, politički "dvostruki govor" postmodernističkog

protivrečnog enkodiranja stran je specifičnim političkim orijentacijama i jednog i drugog, mada im mnogo duguje.

Edvard Seid se zalagao za to da teorija sebe zasnjuje u iskustvu: "Kritika ne može pretpostaviti da je njeno područje jedino tekst, čak ni genijalan književni tekst. Ona mora videti sebe, sa drugim diskursima, kako nastanjuje mnogo osporeniji kulturni prostor" (1983, 225). Izgleda da je on zaobišao činjenicu da je feminizam, između ostalih je on činio upravo to – zauzimao položaj unutar istorijskog i političkog sveta izvan kule od slonovače. Teri Iglton je, međutim, zapazio:

U prirodi je feminističke politike da pridaje naročito značenje znaku i slici, pisanom i dramatisovanom iskustvu. Diskurs je, u svim svojim oblicima, nezaobilazno stecište feminističkih idejnih interesa, bilo kao područje na kojem se ogleđa ugnjetavački stav prema ženi ili kao tlo sa kojeg se takvom stavu može suprotstaviti. U svakoj politici koja – kao feministička – stavlja identitet i odnose među polovima u središte svoga zanimanja, obraćajući pažnju na važnost proživljenog iskustva i govor tela, kultura ne mora posebno dokazivati da je vezana za politiku.

(1983, 215)

U stvari, postoje mnogi koji su potvrđivali radikalni politički potencijal feminističke teorije, posebno u vezi sa marksizmom i/ili dekonstrukcijom (Culler 1982b, 63; Belsey 1980, 129). Ali ne bismo trebali da zaboravimo da je tematizacija pisma i razlike kao antipatrijarhalno rušenje ugnjetavanja takođe jasna u delima žena, od *Života između plime* (Intertidal Life) Odri Tomas (Audrey Thomas) do *Boje purpurne* (The Color Purple) Alis Voker. A politička moć stvaralačkog postupka potvrđena je ne samo od strane žena, već takođe od strane muških crnih pisaca kao što su Ismael Rid i Leon Forest (Leon Forrest). Pravo izražavanja (ipak neizbežno utkano u liberalno-huma-

nističke pretpostavke) nije nešto što su eks-centrici prihvatili kao istinu. A *problematizovanje* izraza – putem kontekstualizacije u situaciji iskazivanja – eks-centrično čini postmodernim. Mnogi teoretičari su dokazivali da su glavni modusi feminističke misli kontekstualni: socijalni, istorijski, kulturni (Gilligan 1982; B. DuBois 1983; Donovan 1984). A postsosirovska ili poststrukturalistička teorija bila je jedna od najuticajnijih u pomeranju naglaska sa lingvističkih i tekstualnih sistema na diskurzivni proces, na semiozis ili uzajamno određivanje značenja, opažanja i iskustva u čemu označavanja (de Lauretis 1984, 184). Ta teorija se najčešće povezuje sa postmodernizmom. Razlozi za takvu vezu su prilično jasni. Oni međusobno dele interesovanje za moć: njene manifestacije, njena određenja, njen položaj, njene posledice, njen jezik. Isti je slučaj sa većinom oblika formalizma, naravno. Svi oni nastoje da ospore naša tradicionalna esencijalizovana utemeljenja u Bogu, ocu, državi i čoveku putem priznavanja specifičnog i različitog.

U postmodernoj fikciji, samorefleksivnost se ne može razdvojiti od pojma razlike. U svojoj fikciji/autobiografiji/biografiji *Žena-ramik*, Meksin Hong Kingston neposredno povezuje postmoderni metafikcionalni interes za naraciju i jezik sa svojom rasom i sa svojim polom: "kazivanje priče" (kineski izraz za pripovedanje) je posao žene. (Međutim, kao što je pokazano u njenoj narednoj knjizi *Kinezi*, muškarci su jaki u svom ćutanju.) Za Kineza jezik je neizbežno uslovljen polom: "Postoji u kineskom jeziku reč za ženu I – što znači 'rob'. Slomite ženu njenim sopstvenim jezikom!" (1976, 47). Mada kinesko-američka devojka pokušava da izgradi svoju subjektivnost u odnosu na jezik: "Ne mogu da razumem 'I'. Kinesko 'I' ima sedam crta, komplikacija. Kako američko 'I'... može da ima samo tri crte...?" (166). Poput njene majke, naratorka kazuje priču, uplićući je "u planove" (163) i pokušavajući

da ujedini kineske i "varvarske" jezike kao svoj model – kinesku pesnikinju Tsai Jen (209). Njeno preispitivanje lične, porodične i rasne istorije liči, po svom proučavanju isključivanja koje neizbežno proističe iz pokušaja da se oblikuju totalizujuća jedinstva ili jasne evolucije, na razmatranja fieminističkih istoričara (v. B. A. Carroll i Lerner 1979). Teorija i praksa ponovo se nalaze zajedno u postmodernoj artikulaciji razlike.

III

Načini na koje razvijamo pitanja vezana za pol i seksualnost, čitanje i pisanje, subjektivnost i govor, glas i govornu delatnost nezamislivi su bez uticaj feminizma, i pored toga što veći deo tih aktivnosti može da zauzme mesto na marginama, ili čak izvan područja pokreta.

Andreas Hajszen

Mada ne bih želela da dokazujem odnos identiteta (ili suparništva) između postmoderne teorije i prakse ili između postmodernizma i eks-centričnosti, između njih, razumljivo, postoje zajednički interesi. Zahvaljujući eks-centričnom i postmoderna teorija i umetnost uspele su da sruše prepreke između akademskog diskursa i savremene umetnosti (koju akademsko često marginalizuje, da ne kažemo omalovažava). Feminizam je, čak možda i više od crnačke teorije, porekao mogućnost razdvajanja teorijskog i estetskog, političkog i epistemološkog. Kao što je Stiven Hit (Stephen Heat) izjavio: "Svaki diskurs koji propušta da, u sopstvenom iskazivanju i obraćanju, uzme u obzir problem razlike između polova biće unutar patrijarhalnog poretka upravo sporedan, odraz muške dominacije" (1978, 53). Spisku "omogućenih" razlika nedavno je dodata razlika etničnosti. Etničko buđenje 1960-ih u

Sjedinjenim Državama uveliko je dokumentovano (Greer 1984; Boelhower 1984; Sukenick 1985, 51-2 i 64-5; v. takođe sveske *Yardbird Readers-a*). Studije poput Solorslove (Werner Sollors) *Izvan etničnosti* (*Beyond Ethnicity* 1986) omogućile su postmoderno preispitivanje razlike, uprkos modernom, urbanom industrijskom društvu, koje se nadalo da će izbrisati etničnost. Umesto toga, etnički identitet se iz "paganske prepreke" pretvorio u "tajno preimućstvo" (33) uz pomoć postmoderne, protivrečne rascepljene vernosti: onoga što Solors naziva pristajanjem i poreklom.

U romanu Andžele Karter *Paklene mašine židnje doktora Hofmana* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*), portret "Ljudi sa reke" otkriva krajnost takve eks-centrične etničnosti. Ovaj narod predstavlja krajnji i arhetipski amalgam svih kolonizovanih društava: narod živi na zemlji koju su otkrili Portugalci; prepuštena je Holanđanima, koji su je potom izgubili nekim mirovnim ugovorom; ponovno je naseljena Ukrajinacima i škotskim Ircima uz pomoć robova i osudenika; zatim je još jednom naseljena "mešavinom srednjoevroljana, Nemaca i Skandinavaca" (1972, 67). Svako je tu izgnan (68); svako eks-centričan. Karterova ovo društvo upotrebljava u ironične i satirične svrhe. Jezik kojim govore ljudi sa reke odražava i stvara različit proces socijalizacije: "čovjek" znači "svi ljudi", tako da nikad ne iskršava tema pojedinačnog nasuprot opštem (mada ne i muškog nasuprot ženskom). Jedina vremena u jeziku su prošlo i sadašnje, koja im omogućuju da žive u "složenoj, kolebljivoj, ali potpunoj neposrednosti", koja je na raspolaganju samo marginalnom.

Izvan Severne Amerike takođe su prisutni tekstovi koji očigledno osporavaju kulturne predstave vezane za središnje metropole, budući da su i Francuska i Britanija nekada u svom posedu imale kolonijalne imperije sa čvr-

tim centralizovanim kulturama, koje je osujetila njihova sopstvena istorija. Arapski, afrički, istočno i zapadno-indijski glasovi traže da budu saslušani. Takvi glasovi su, u svojim postmodernim oblicima, posebno protivrečni i osporavajući. Romani Salmana Rušdija nisu samo o Indiji i Pakistanu. Upravo forma samih tekstova neprestano podseća čitaoca/čitateljku na njihove lične etnocentrične predrasude, pošto su one utkane u same reči koje se čitaju. U *Deci ponoći*, Salem kaže da govori na urdu, pa ipak njegov govor čitamo na engleskom. U *Sramoti*, Omar Hajam hoće da nauči da čita engleski jezik, ali će ga do ludila dovesti "ljutnja zbog dvostrukosti" koju mu upućuju Šekilove sestre. A sve to, uključujući i dijalog sestara, čitamo na engleskom u našem nesvesnom dubinskom etnocentrizmu, koji pretpostavlja da se govori na engleskom (doduše, odlomci poput ovih u tome nas sapliću). Omar sebe naziva "stvorenjem sa ivice: čovekom sa periferije" (1983, 24), koji je stran očinskim i patrijarhalnim korenima. Ovaj stav narator kasnije poredi sa stavom žena: njegova povest počinje kao "skoro prekomerno muška", ali "čini se da su je žene preuzele: one su došle sa periferije priče sa zahtevom da obuhvatim i njihove tragedije, istorije i komedije, obavezujući me da u pripovesti izložim razne zamršenosti, da svoj 'muški' zaplet vidim izmenjen kroz prizmu obrta i njegove 'ženske' strane" (173). Ženske priče "objašnjavaju, i čak proširuju" mušku, budući da socijalna i seksualna represija u autoritarnom društvu od-slikava nacionalnu represiju, i prošlosti i sadašnjosti. Odnos centra prema eks-centričnom nikada nije nevin.

Ovaj vid postmoderne protivrečnosti može se takođe uočiti u delima Gejl Džouns (*Koregidora*) ili Džoja Kogave (Joy Kogawama: *Obasan*), u delima koja ukazuju na paradoksalnu vrstu razlikâ, koje su naglašene u biću afro-američkih ili japansko-kanadskih žena. Takva unutrašnja/spoljašnja pozicija takođe je, kao što smo videli,

situacija kinesko-američke žene-pisca u delu Meksin Hong Kingston. U *Ženi-ratniku*, mlada kineska devojka, rođena u Americi, živi u dvostruko razdvojenom svetu: "Glas Kineskinje obično je snažan i zapovednički. Mi, američko-kineske devojke, moramo da šapućemo da bismo postale američki ženstvene" (1976, 172). Ne dozvoljavajući sebi da u potpunosti bude Kineskinja (i ne želeći to), a ipak nikada potpuno amerikanizovana, ona odrasta u patrijarhalnom etosu, u kojem kćer nije dobro došla, u kojem se često ponavlja izreka: "Mnogo je korisnije gajiti guske nego kćeri", i u kojem se žena izbacuje iz sela ako se njen muž oženi negde drugde i nikada ne vrati. U svojoj reakciji na majčinu izjavu da "Muž može ubiti neposlušnu ženu. Konfučije je to rekao", naratorka gorko dodaje "Konfučije, racionalan čovek" (195), stavljajući ironijski naglasak na pol i razum. U *Kinezima* je čak snažnije obelodanjeno podudaranje ženskog i nacionalnog identiteta. Slušajući, kao dete, očeve kineske skarednosti i psovanje žena, naratorka pokušava da prihvati njegovu mržnju prema sebi: "Želim da mi kažeš da su te psovke uobičajene kineske izreke. Da nisi mislio da me ogadiš samoj sebi zato što sam žena" (1980, 9).

U istoriografskim metafikcijama kao što je ova, jezik - nacionalni, muškodominirajući, rasni - stvorio je osnove za traganje naratorke za njenom različitom (ženskom kinesko-američkom) subjektivnošću. Ali isključivi centar odbacuje i na osnovu jezika: američki imigracioni činovnici uvrstili su njenog oca među nepismene zato što nije znao da čita engleski, već samo kineski jezik. Status razlike kao ekscentričnosti dat je kroz jezik. Devojin otac je, u svojoj perionici, obeležio sve predmete koji treba da se peru "Centrom", i tim činom izazvao njeno pitanje: "Kako to da smo se naselili u zemlju u kojoj smo ekscentrični ljudi" (9). Iako je uvek prisutna činjenica da se ekscentrično, zbog svog određenja oslanja na centar, da sve

forme radikalnog mišljenja ne mogu pomoći, već samo mogu biti "dužne" istorijskim kategorijama koje nastoje da transcendiraju" (Moi 1985a, 88), ovaj postmoderni paradoks ne bi trebalo da vodi prema očaju ili zadovoljstvu. Teorija i praksa postmoderne umetnosti ukazala je na načine za pretvaranje različitog, van-centričnog u sredstvo za estetsko i čak političko uzdizanje svesti, što je verovatno prvi i neophodan korak ka bilo kakvoj radikalnoj promeni. Kao što sam ranije pomenula, ne mislim da je postmodernizam ta promena, već samo da on nju predskazuje. On može biti, u svom iznošenju protivrečnosti koje su nerazdvojive od svakog prelaznog momenta, moguć i prvi nivo: iznutra a ipak spolja, saučesnički a ipak kritički. Verovatno bi postmoderno geslo trebalo da bude: "Živeli rubovi!"

5. KONTEKSTUALIZOVANJE POSTMODERNOG: ISKAZIVANJE I OSVETA "ŽIVE REČI"

I

*Odbaciti valjanost pitanja Ko piše ili Ko govori?
1984. prosto više nije radikalna pozicija.*

Andreas Haysen

Prilikom preciziranja i razrađivanja određenih ključnih Fukoovih pojmova, Timoti J. Rajs (Timothy J. Reiss), u *Diskursu modernizma* (The Discourse of Modernism), tvrdi da u svakom datom vremenu i na svakom datom mestu preovlađuje jedan diskurzivan model ili teorija i, samim tim, "obezbeđuje konceptualna sredstva koja većinu ljudskih praksi čine značajnim" (1982, 11). Međutim, takav dominantni teorijski model istovremeno suzbija i guši podjednako snažnu diskurzivnu praksu, praksu koja nastoji da postepeno sruši teoriju obelodanjujući sa njom srasle protivrečnosti. U tom trenutku izvesni vidovi same prakse počinju da postaju sredstva za analizu. Od sedamnaestog veka preovlađujući teorijski model bio je različito označavan, kao "pozitivistički", "kapitalistički", "eksperimentalistički", "istoricistički" ili, prosto, "moderan". Rajs mu daje novo ime: analitičko-referencijalni diskurs. On je ovu oznaku odabrao zbog toga što u ovom modelu uočava podudaranje poretka jezika (i drugih označavajućih sistema) sa

logičkim poretkom "razuma" i strukturalnom organizacijom sveta koji je spoljašnji i jednom i drugom pomenutom poretku. Njegov odnos nije prost odnos analogije, već identiteta. Njegova egzemplarna izjava je *cogito-ergo-sum* (razumsko-semiotičko-posredujući svet-sistem).

(1982, 31)

On guši praksu "iskazujućeg subjekta kao diskurzivnu aktivnost" (42)

Nauka, filosofija i umetnost (koje funkcionišu tako što guše čin i odgovornost iskazivanja) sada su same postale mesta na kojima izbijaju na površinu upravo pomenute potisnute prakse. U različitim diskursima postmodernizma vidimo upisivanje i rušenje predstava o objektivnosti i lingvističkoj prozirnosti koje poriču "iskazujući subjekt". Da smo, kako se čini, na ivici krize koja se mnogo ne razlikuje od one iz sedamnaestog stoleća neće, dabome, biti iznenađujuća novost za čitaoce kako savremene teorije tako i savremene književnosti, zbog toga što je dolazak postmodernog stanja okarakterisan ako ni sa čim drugim ono sa samosvesnim i metadiskurzivnim razmišljanjima o katastrofi i promeni. Poslednjih dvadesetak godina književni kritičari svih ubeđenja postavljali su hipotezu, kao što je to još 1969. učinio Hans Robert Jaus, da je stara (u ovom slučaju formalistička) estetska paradigma iscrpljena i da je blisko ustoličenje nove. Ali bez pomoći kasnijih uvida, koje je Rajs mogao da iskoristi za takav napredak, izgleda da bismo raspolagali sa samo nekoliko načina proučavanja stanja krize u našem diskurzivnom sistemu – to jest, ako ne bismo bili voljni da dopustimo da nas samorefleksivni kvalitet vodi ka onome što bi se preobratiло u same paradokse ili trenutke unutrašnjih protivrečnosti koje, prilikom pojave suzbijene prakse na mesto novog teorijskog modaliteta, označavaju promenu i privremen tip (diskontinualanog) kontinuiteta.

Drugim rečima moglo bi se uočiti da postmodernizam funkcioniše kao pounutrašnji izazov analitičko-referencijalnom diskursu tako što ukazuje na način na koji je model beskonačnog širenja zapravo, kao što je pokazao Rajs, poduprt kretanjem u pravcu totalizacije i konačnog i zatvorenog znanja. Samosvesno teoretizovanje i istorizovanje teorije od strane pisaca kao što su Edvard Seid, Teri Iglton, Tereza de Lauretis, Frenk Lentricia i, naravno, Mišel Fuko funkcioniše na isti način kao i savremene umetničke forme, kao istoriografska metafikcija; i u jednim i u drugim u prvi plan je stavljena potreba za begom od još uvek preovladajućih paradigmi – formalističke i humanističke – i potreba da se i umetnost i teorija smeste u dva važna konteksta. Prvo, one moraju biti smeštene unutar samog čina iskazivanja i, drugo, unutar šireg istorijskog, društvenog i političkog (i intertekstualnog) konteksta kojeg implicuje takav čin i u kojem se i teorija i praksa ukorenjuju.

Ako ne od ranije, ono bar od poznate Jakobsonove formulacije modela komunikacije (1960) i književnost i književna teorija poseduju samosvest o prirodi lingvističkog značenja koje je zavisno od konteksta, o važnosti označavanja okolnosti koje okružuju svaki iskaz. Ovde bi očigledno trebalo načiniti poentu: umetnost iskazivanja uvek uključuje iskazujućeg proizvođača i primaoca iskaza i, samim tim, njihovi međudnosi postaju nezaobilazan deo diskurzivnog konteksta. Takva poenta je potrebna zbog toga što je, u kolektivno ime naučne univerzalnosti (i objektivnosti), romansijerskog realizma i raznovrsnih kritičkih formalizama, ovaj iskazujući entitet ugušen – i kao individualni humanistički subjekt i čak kao proizvođač "smeštenog" diskursa. Potonji se kasnije našao u središtu pažnje teorije, od Seidovih argumenata za kritički *engagement* prema pogledima teoretičara govornih činova na iskaz kao uvek proizveden u situaciji (unutar skupa kon-

tekstualnih okolnosti) i od strane intencionalnih okolnosti.

U fikciji je ovakav stav preuzeo oblik otvorenog tekstualnog isticanja pripovedačkog "ja" i čitalačkog "ti". U istoriografskoj metafikciji Džona Bergera (John Berger) – *G.* pripovedač nastoji da nas učini svesnim uobičajenih konvencija pripovedanja u trećem licu koje, u stvari, uslovljava kontekst naših čitalačkih razumevanja. Na primer: "Pogled u njenim očima je izraz slobode koji on prima kao takav, ali koji mi, da bi ga smestili u naš svet trećih lica, moramo nazvati pogledom istovremene molbe i zahvalnosti" (1972, 115). Prinudeni smo da shvatimo da jeziku značenje daje kontekst, onaj ko govori (i sluša/čita) gde, kada i zašto: "Iste reči /seksualne imenice/ napisane u posrednom govoru – ili kao psovke ili kao opis – stiču drukčiji karakter i gube svoj kurziv, pošto one tada upućuju na govornikova kazivanja a ne neposredno na seksualni čin" (112). Ipak, diskurs naratora je paradoksalno postmoderan, pošto i upisuje kontekst i osporava sopstvena ograničenja: "Zašto sam tada hteo da opišem konačno, iscrpno njeno iskustvo, kada sam u potpunosti shvatio nemogućnost da se to učini? Zbog toga što je volim. Volim te Leoni... On je bio taj koji je *to* rekao" (135). Prelaženje sa prvog na treće lice (i između razno-likih prvih lica) uvek se pojavljuje ponovo kada pripovedač piše o ljubavi i seksu – o učesničkim aktivnostima iz kojih ne može sebe da isključi (e. g. 162, 201).

Nasuprot otvorenom isticanju čina proizvodnje i iskazivanja u ovom romanu, postoji takođe paradoksalna tvrdnja da je diskurzivni čin, isto tako, na izvestan način "prazan izvan samog iskazivanja koje ga određuje". To su, međutim, reči Rolana Barta koje opisuju šta se događa kada se pojam autora i autorovog autoriteta dovedu u pitanje. On nastavlja:

Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg veka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i ličnom verom reformacije, otkrilo prestiž pojedinca ili, kako se to plemenitije kaže, "ljudske ličnosti". Samim tim je logično što je pozitivizam, ovaploćenje i vrhunac kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio "ličnosti" autora.

(1977, 142-3)

Bart osporava ovu predstavu o originalnom i stvarajućem autoru, izvoru utvrđenih značenja u prošlosti i tu ideju zamenjuje idejom o tekstualnom skriptoru, kojeg bih ja pre nazvala "proizvođačem", koji postoji samo u vremenu teksta i njegovog čitanja: "nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je uvek pisan *ovde i sada*" (145). Metafora za stvaranje iz metafore izražavanja pretvara se u metaforu performativnog zapisivanja, a diskurzivni kontekst zapisivanja teksta pripada mreži "mnogobrojnih pisanja, izvedenih iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije i osporavanja" (148). A čitaoca Bart vidi kao pokretača te kontekstualne mreže.

Sasvim sigurno je da bi brojni postmoderni romani mogli da podrže ovakvo gledište vezano za važnost čina čitanja. *Floberov papagaj* Džulijana Barnsa (Julian Barnes) tematizuje kvalitet i modalitet različitih vrsta čitalaca (kao što su laički i profesionalni – 1984, 75-6) i njihove zahteve upućene pripovedaču: "Vi očekujete od mene nešto, zar ne?" pita on (86). Nije slučajno što nas redak poput ovog može podsetiti na Kamijev *Pad* sa njegovim tihim, ali upisanim slušaocem: u stvari, pripovedač neposredno u svom tekstu priziva taj roman. Ova tekstualna i tematska pažnja plaćena procesu čitanja predstavlja, kao što učimo, alegoriju procesa interpretacije života i umetnosti:

U tom pogledu život je delom nalik čitanju. A kao što sam ranije rekao: ako je sve vaše reakcije na jednu knjigu profesionalni kritičar već umnožio i proširio, koja je onda suština vašeg čitanja? Samo ta je vaša.

(Barnes 1984, 166)

Prilikom naglašavanja uloge primaoca, postmoderna dela, ipak, nikada ne suzbijaju proces proizvodnje. Pojam umetnika kao jedinstvenog i stvaralačkog izvora konačnog i autoritativnog značenja mogao bi, kao što tvrdi Bart, zaista biti mrtav. Određena postmoderna dela, kao što je serija fotografija poznatih fotografa "Posle Vokera Evansa" Šeri Levin (Sherrie Levine), upravo to sugerišu. Ipak, moguće je argumentovati da je *pozicija* diskruzivnog autoriteta još uvek živa, budući da je ona enkodirana u sam čin iskazivanja. Postupno je ovaj paradoks sâm postao žiža većeg dela postmoderne umetnosti i teorije: istovremeno sa opštim svrgavanjem sumnjivog autoriteta i centrirane i totalizovane misli, svedoci smo obnovljenog estetskog i teorijskog interesovanja za interaktivne moći iskazivanja koje su uključene i u proizvodnju i u recepciju tekstova. Verovatno je najekstremniji primer kojeg se mogu setiti u umetnosti "interaktivna fikcija" ili kompjuterizovani, saučesnički "komp-romani" (compunovels). Tu je proces sve, nema fiksnog proizvoda ili teksta, postoji samo aktivnost čitaoca, i kao proizvođača i kao primaoca.

To je ipak krajnost. Obično nam je prikazano samorefleksivno izlaganje odnosa moći koji su uključeni u interakciju proizvođača i primalaca. Novi roman Majkla Kucija (Michael Coetzee) *Fo* (Foe) započinje sa iskaznim signalom govora: navodnicima. Dakle, ko govori? Čitaocu ne treba mnogo da shvati da je govornik žena, Britanka, iz nekog drugog stoleća i da je brodolomnik. Ali, kome ona govori? To je teže doznati. Kasnije ona svoju priču kazuje Robinzonu Krusou (pošto se obrela na njegovom ostrvu), ali tom prilikom ona samo ponavlja informacije koje je

dala svom početnom neidentifikovanom sabesedniku i, naravno, čitaocu. Posle pročitane trećine romana otkrivamo da je primalac Danijel Fo (kasnije Defo) kojeg je želela da ubedi da njenu priču ispriča svetu. Drugi do romana je specifično i očigledno upućen njemu, bar dok ne nestane. Posle toga naratorka, Suzan Barton, mora da piše sama sebi u formi dnevnika, iako još uvek za Foove oči. U trećem delu nema navodnika, ali je u prvom licu i, sasvim je jasno, glas pripada Suzan. Ali, opet nismo sigurni kome se ona obraća i, samim tim, odražavamo njenu sopstvenu nesigurnost: "(ali kome se ja ovo ispovedam?)" (134). Prvo lice pripovedača četvrtog i poslednjeg dela, međutim, ne pripada Suzan, pošto naracija počinje sa njenom smrću. Taj glas ponavlja, unutar navodnika, početnu naraciju koju je Suzan uputila Fou, ali, zatim, odlazi izvan ovih oznaka i, odatle, izvan vremena i narativne logike. Čitalac je, u ovom romanu, učinjen vrlo svesnim konteksta iskazivanja, ali je, na tipično postmoderan način pozvan da dovede u pitanje svoju uobičajenu sigurnost u pogledu značenja. Iskazivanje je u isti mah naglašeno i narušeno. Može se uočiti da se, baš kao što se Suzan Barton na kraju našla u nemilosti i Foa i Kucija, primalac svakog teksta, isto tako, nalazi u nemilosti jednog *agent provocateur/manipulateur*, proizvođača. To je postmoderna ironijska problematizujuća igra iskazivanja i konteksta.

II

Bio sam zainteresovan da ispitam, da iskrivim skoro do prelamanja, taj čudni odnos koji postoji između čitaoca i pisca. Želeo sam da izazovem čitaoca da nastavi sa otklanjanjem svoje neverice u moju fikciju, bez obzira na moje priznanje da je ono što sam prikazivao bila fikcija i ništa više – i sve više.

Džon Barvil

Ako radije razmišljamo u terminima diskurzivnih praksi nego u terminima žanrova i odvojenih diskursa, neće biti iznenađujuće to što je umetnost nekog perioda mogla deliti zanimanja sa teorijom. Nije ni najmanje slučajno, kao što je uvideo Teri Iglton (1983, 139), što su Sosir i Huserl (Husserl) pisali "skoro u isto vreme" (110) kada i Džojls, Eliot i Paund, sa njihovim interesovanjem za zatvorene simboličke sisteme. Iglton nudi grubu trostepenu periodizaciju istorije moderne teorije koja zapravo, isto tako, *grosso modo* odgovara književnim promenama u poslednjih stotinu i pedeset godina: "zaokupljenost autorom (romantizam i devetnaesti vek); isključivo interesovanje za tekst (Nova kritika); značajno preusmeravanje pažnje na čitaoca tokom poslednjih godina" (74). Samo bih naglasila da su umetnički i kritički romantizam i modernizam mnogo doprineli takvom pomeranju žiže sa autora na tekst i na čitaoca, i da se postmoderna umetnost, kao i teorija, nalazi u poziciji da nam ukaže na novu etapu. Ona je, zapravo, to možda već učinila u svom izazovu suzbijanju celosti čina iskazivanja i njegovih vršilaca od strane analitičko-referencijalnog diskursa.

Uzmimo, na primer, istoriografsku metafikciju Viljema Kenedija *Legs*, priču o istorijskom gangsteru, Džeku "Legs" Dajmondu, koju kazuje fiktionalni advokat skoro pedeset i pet godina "posle činjenica". Ovo "na svestan način nepravoverno sećanje" (1975, 13) delimično je samoopravdavajuće, delom didaktičko, a njen pripovedač je, zbog toga, uvek svestan svog produktivnog čina stvaranja značenja u odnosu na čitaoca i na kontekst: "Kažem ti, čitaocu moj, da je postojalo jedinstveno biće u jedinstvenoj zemlji, stapanje individualnog života i nasilne svetlosti američke realnosti, sa temeljnim kolumbijskim sjajem koji osvetljava krvavu republiku" (14). Zbog takvog kontekstualizovanja, ova fiktionalizovana biografija nastoji da nas pouči o mnogo čemu, ne samo o Dajmondu već i o

njegovom dobu, krijumčarenju, području Ketskij i njegovoj istoriji.

Međutim, tipično za postmodernu fikciju, potpuni kontekst u kojem iskaz funkcioniše, ovde je i intertekstualan i društveni. Prohibiciono čitanje *Rablea* (njegovo delo nalazi se na Indeksu) podstiče ozbiljnu advokatu odluku da se pridruži gangsterima u doba prohibicije, uči ga da je njegov život "ogromna gnjavaža" i kobna potreba za "neznatnom gargantuovskom dimenzijom" (16). Naravno, *Rableov* tekst ponovo se pojavljuje: Džek, sam veći od života, takođe (koliko god to bilo neverovatno) ga čita. Da bi stvorio smisao svog junaka za sebe i za nas, pripovedač pribegava intertekstovima, od *Velikog Gatsbija* (*The Great Gatsby*) do kasnijeg *Kegnijevo* (*Cagney*) filma, *Državni neprijatelj* (*Public Enemy*), koji je zasnovan na Dajmondovom životu. Ali svrha tih aluzija odlazi izvan tekstualnog u pravcu društvenog, jer je jedan od impulsa koji se nalaze iza naracije pokušaj da se "Legs" Dajmond (što je samo njegovo novinsko ime) spase verzija koje o njemu nudi američka kultura – od filmova do tračeva, od policijskih dosijea do štampe – te da se na taj način istakne kako mi (kao primaoci) neizbežno, iako nesvesno, temama pristupamo putem njihovih prikaza u okviru kulture.

Ista vrsta samosvesti o društvenim i tekstualnim kontekstima u kojima diskursi funkcionišu takođe se može pronaći u teoriji: na primer u Deridinoj stalnoj svesti o kontekstualnom statusu njegovog diskursa, kojeg naziva "ograničenim delom ali koje ima svoje polje i svoje rubove, i koje je moguće u sasvim određenoj situaciji – istorijskoj, političkoj, teorijskoj itd. – situaciji koja je nužno determinisana" (1981a, 63). Jedva da danas postoji disciplina koju nije dotakla takva svest o kontekstu i diskurzivnom procesu. Na primer, Dominik Lakapra se zalaže za pogled na istoriografiju kao proces dijaloga sa prošlošću, izveden putem performativne upotrebe jezika koja bi "uk-

ljučila istoričara i primaoca u proces značajne promene, usmeravajući ih da odgovore na ponudeno objašnjenje i njegove implikacije na postojeći kontekst interpretacije" (1985a, 37). Za istoriju, usredsređivanje na to kako su tekstovi (kao što su dokumenti) čitani moglo bi prisiliti na njeno otvaranje prema razmatranju političkih i socio-kulturalnih procesa sa kojima su oni povezani i u okviru kojih im istoričari pridaju značenje. Ovde je – kao i u postmodernoj fikciji – kontekst i diskurzivan i institucionalan (43). Kao što je argumentovao Toni Benet (Tony Bennet), tekstovi (bili oni istorijski ili fiktivni)

postoje samo kao uvek-već organizovani ili pokrenuti da bi bili čitani na određene načine, baš kao što čitaoci postoje kao uvek-već pokrenuti da čitaju na određene načine: ni jedni ni drugi ne mogu da priznaju virtualni identitet koji je odvojiv od determinisanih načina koji ih, u okviru različitih čitalačkih formacija, međusobno povezuju.

(1984, 12)

Ipak, lekcija postmodernističke umetnosti je da ne smemo ograničiti naša ispitivanja samo na čitaoca i tekstove; proces proizvodnje takođe ne sme zaobilaziti. Prilikom razmatranja slobode i prinude u čitalačkom procesu, Džonatan Kaler tvrdi da tu "uvek moraju postojati dvojnosti: tumač i nešto što se tumači" (1982b, 75; v. takođe Josipovici 1982, 33). Ali postmodernizam sugerise da tu postoji još nešto. Iskazivanje iziskuje više od samog teksta i primaoca da bi pokrenulo dinamički proces proizvodnje značenja (Metscher 1972, i 1975). Tekst ima kontekst, a forma je dati smisao verovatno ne toliko putem primaočevog zaključka vezanog za čin proizvodnje, koliko putem trenutnog čina percepcije. To posebno važi za ironijske postmoderne tekstove u kojima primalac zaista pretpostavlja ili zaključuje da postoji namera da se bude ironičan. Ako je umetnost shvaćena kao istorijska proiz-

vodnja i kao društvena praksa, onda se položaj proizvođača ne može zaobilaziti, pošto postoji skup društvenih odnosa između proizvođača i publike koji potencijalno mogu biti revolucionisani promenom u proizvodnim snagama, koja bi čitaoca mogla preobratiti iz potrošača u saradnika (Eagleton 1976b, 61). Feministička kritika je naravno svesna svih odnosa (Fetterly 1978), kao i politički angažovana teorija koja nam je ponudila "dijalektički roman" (Caute 1972) i "upitni tekst" (Belsey 1980). Za mnoge teoretičare to znači povratak idejama Brehta i Frankfurtske škole, ili radije njihovo preispitivanje. Postoje stalni odjeci Benjaminove ideje da "strogi, izolovani objekt (delo, roman, knjiga) više nije ni od kakve koristi. On mora ponovo biti stavljen u kontekst živih društvenih odnosa" (1973, 87). U pitanju je obnovljeni interes za materijalnost umetnosti i, takođe, za materijalnost uslova njene upotrebe i njenih korisnika (Kress 1985, 29). I u teoriji i u umetničkoj praksi, takvo naglašavanje posebne upotrebe i ustrojstva osobenog pragmatičkog konteksta nastoji da podrije svaku (svesnu ili nesvesnu) pretpostavku o univerzalnom i transistorijskom statusu postmodernih diskursa (Lyotard 1977, 39). Obelodanjeno je da je "večni čovek" (Veyne 1971, 169), upisan na stranicama istorije i teorije (i književnosti), ideološka konstrukcija, tvorevina specifične istorijske, društvene i ideološke situacije.

U *Marksizmu i filozofiji jezika* Mihail Bahtin (Vološinov) piše: "Znak ne može biti odvojen od društvenih okolnosti bez poricanja njegove prirode kao znaka. Jezička komunikacija nikad ne može biti shvaćena i objašnjena mimo ove veze sa stvarnom situacijom" (1973, 95). Uz to, on je argumentovao da jezik nije neutralan medijum koji je privatno vlasništvo korisnika; on je "prenaseljen" namerama drugih (Bahtin, 1981, 293). Otuda se pojam pojedinačnog, zatvorenog "dela" menja u pojam pluralnog, otvorenog "teksta" – da upotrebimo distinkciju R.

Barta (1977, 158). Za Barta "tekst" je "onaj društveni prostor koji ne ostavlja sigurnim ni jedan jezik, spolja, niti bilo koji subjekt iskazivanja u položaju sudije, gospodara, analitičara, ispovednika, tumača" (164). Ideja "teksta" u ovom smislu, koji naglašava proces, kontekst i situaciju iskazivanja, važna je za postmodernističke diskurse i teorijske i praktične. Na primer, istoriografske metafikcije kao što su *Legs* i *G.* spajaju učinke dve nezaobilazne tendencije u poststrukturalističkoj teoriji, tendencije koje se često smatraju nespojivim: kao metafikcija, one, u svojoj samorefleksivnoj tekstualnosti, oličavaju deridijansku mrežu tragova; ali, kao "istoriografska" metafikcija, one svoje tekstove prikazuju kao deo šireg skupa fukoovskih diskurzivnih praksi (koje su definisane kao tela "anonimnih istorijskih pravila, uvek determinisane u vremenu i prostoru koje određuje dati period i dato društveno, ekonomsko, geografsko ili jezičko područje, uslove operacije funkcije iskazivanja" – Foucault 1972, 119). Tekstualnost je ponovno umetnuta u istoriju i političke uslove samog diskurzivnog čina.

Verovanje u "autora" kao ličnost pretače da bude jedan od načina za obnavljanje celine iskazivanja. Proizvođač će biti poznat kao položaj (poput položaja primaoca) koji ispunjava tekst. Dakle, govoriti (kao što sam ja) o proizvođačima i primaocima tekstova, ne bi značilo govoriti o individualnim subjektima, već o onome što Iglton zove "položaji subjekta" (1983, 119), koji nisu izvantekstualni, već su, umesto toga, suštinski konstitutivni faktori teksta. Obraćanjem pažnje na strukture autoriteta ovih položaja unutar samog teksta, postmoderan tekst može biti u stanju da sruši (čak i ako uspostavlja) ideologiju originalnosti koja ga prati. Po Seidu, pisac tako "manje razmišlja o originalnom pisanju, a više o ponovnom pisanju. Slika pisanja menja se iz originalnog zapisivanja u paralelan zapis" (1983, 135), a ta promena potvrđena je

bujanjem oblika postmoderne parodije. Drugim rečima, položaj proizvođača (kojeg su modernizam i formalizam u svojoj reakciji na devetnaestovekovni intencionalizam prognali) ponovo je razmotren. Činjenica je da su čitaoci – koliko god bili slobodni i u vlasti krajnjeg čina čitanja – takođe uvek pod prinudom onoga što čitaju, teksta. A u postmodernim tekstovima često je istaknut proces proizvodnje prinude: treba samo da se podsetimo manipulativnog pripovedača *Dece ponoci* Salmana Rašidija.

Međutim, kao što sam sugerisala, proizvođač teksta (bar sa čitaočeve tačke gledanja) nikada nije, strogo govoreći, realan ili čak implikovani, već je pre shvaćen od strane čitaoca iz njegovog/njenog položaja kao iskazujući entitet. Prelazak sa koncepta "autora" i autoriteta na koncept proizvodnje i posledice moguće je uočiti u Igltonovoj, na čitaoca usredsređenoj i kontekstualnoj definiciji intencionalnosti:

Pitati u ovoj situaciji "Šta time hoćete da kažete?" znači zapravo pitati šta svojim jezikom pokušavam da postignem: to je način za razumevanje same situacije, ne pokušaj da se zaviri u neke tračne misli koje mi se motaju po glavi. Razumeti moju nameru znači shvatiti moj govor i ponašanje u odnosu prema kontekstu. Kada shvatimo "intencije" delića jezika, tumačimo ih kao ono što je prema nečemu usmereno, strukturisano tako da postigne određeni učinak. A sve to ne možemo razumeti odvojeno od konkretnih uslova u kojima jezik funkcioniše.

(1983, 114)

Prilikom svakog pokušaja da se uđe u trag postmoderne poetici današnje samorefleksivne umetnosti (i teorije) neizbežno je i neophodno istaći da takav koncept značenja postoji samo "u odnosu prema značenjskom kontekstu": to jest, prema kontekstu jednom ugušenog čina iskazivanja kao celine i prema kontekstu "smještenog" diskursa

koji ne zaobilazi društvene, istorijske ili ideološke dimenzije razumevanja, "istinski Nesvesno" koje je, po Džejmsonu, suzbila istorija (1981a, 280). Kao što detaljnije možemo videti u poglavlju 11, postmoderni "tekstovi" upućuju nas u pravcu razmatranja diskursa ili jezika "u upotrebi" i, samim tim, u pravcu onoga što analizatori diskursa zovu "kognitivnim i naročito društvenim procesima, strategijama i kontekstualizovanjem diskursa kao modaliteta interakcije u izuzetno složenoj socio-kulturnoj situaciji" (van Dijk 1985b, 1).

Barbara Hernstajn Smit (Barbara Herrnstein Smith) sugerisala je da, u teoriji naracije, treba da posmatramo jezik kao "verbalne reakcije – to jest, kao činove koji su, kao i svi drugi činovi, izvedeni u reakciji na različite okolnosti" (1980, 225). Kao što u aktuelnoj narativnoj praksi ilustruje historiografska metafikcija, to bi značilo pomeranje žiže sa individualnog autorskog izraza i mimetičkog predstavljanja na razmatranje zajedničkog konteksta iskazivanja i osobenu (ali ne i jedinstvenu) upotrebu. U svetlosti strukturalističkog usredsređivanja na *langue* (jezik) i na arbitraran ali postojan odnos između označitelja i označenog, postmodernizam bi mogao biti nazvan "osvetom *parole* (živa reč)" (ili bar odnosa između subjekta kao generatora *žive reči* i čina ili procesa generisanja). Postmodernizam ističe diskurs ili "jezik stavljen u dejstvo" (Benveniste 1971, 223), jezik koji funkcioniše kao komunikacija između dva vršioaca. Ovaj interes za proizvodni proces, pre nego za proizvod, svojstven je Sosirovoj teoriji, ali je bio ugušen u mehaničkom formalističkom modelu strukturalizma (Coward i Ellis 1977, 6) – izvesno još jednom obliku analitičko-referencijalnog diskursa.

Benvenist je sugerisao da je iskazivanje, komunikacioni čin, zapravo trenutak građenja subjekta u jeziku (od strane jezičkog sistema). Posebno političke implikacije tog trenutka oblikuju temu desetog poglavlja, ali ono što

je, i u postmodernoj praksi i u teoriji, očigledno jeste nagon ka otvaranju preovlađujućih semiotičkih modela prema pragmatiki, tj. prema situaciji diskursa, prema onome što Džejmson pogrešno svodi na

sam jezik kao nepostojanu razmenu između njegovih govornika, čiji se iskazi sada ne shvataju toliko kao proces prenošenja informacije ili poruke, ili u smislu neke mreže znakova ili označavajućih sistema, koliko kao (...) suštinski konfliktan odnos između varijacija.

(1984b, XI)

U redovima teoretičara kao što su Rajs i Fuko iskazivanje je takođe viđeno kao čin uslovljen operacijom određenih modaliteta ili zakona – uključujući modalitete i zakone konteksta u kojima taj čin zauzima mesto, status ili položaj za svog iskazivača, "naročito, upražnjeno mesto koje, zapravo, može biti popunjeno različitim individualama" (Foucault, 1972, 96). Iako to ne iziskuje destrukciju predstave o koherentnom subjektu (proizvođaču ili primaocu ili – samim tim – fikcionalnoj ličnosti), izaziva je. Fuko je insistirao na tome da subjekt mora biti ponovno razmotren kao diskurzivna konstrukcija, a romani kao što su Tomasov *Beli hotel* ili Kenedijev *Legs*. Upravo to i čine.

III

Teorija subjekta (u dvostrukom smislu ove reči) nalazi se u srecu humanizma i zbog toga naša kultura uporno odbacuje sve što bi moglo oslabiti njenu vlast nad nama.

Mišel Fuko

U postmodernoj poetici prikladnoj današnjoj umetnosti, umetnosti koja se često (poput oglasa) obraća kolek-

tivnom "vi" (you) koje se, zatim, verovatno neizbežno, prihvata kao pojedinačno (na engleskom jeziku), mora se uzeti u obzir problem subjektivnosti i interaktivne moći, pa čak i dosluha, između položaja subjekta proizvođača i primaoca. Drugim rečima, svedoci smo transformacije ugušene diskurzivne prakse (celosti iskazivanja) u jedno od sredstava teorijske analize. To uključuje ponovno razmatranje odnosa primaoca kako prema tekstu, tako i prema proizvođaču:

Ne moramo zamišljati sebe kako se domišljato ludiramo sa tekstovima i kako "tumačimo" složene šifre, već kako generišemo čitanje teksta pomoću procesa koji, pošto uključuje saobraćaj između naših idejnih interesa i interesa teksta čije ishode ne možemo u potpunosti da kontrolišemo (možemo zateći sebe kako smo "čitani" od strane teksta), ima mnogo više zajedničkog sa odnosom između osoba nego sa naučnim ispitivanjem prirodnog objekta.

(B. Harrison 1985, 22-3)

Postmoderni metod definisanja subjekta (pounutrašnji izazov humanističkoj predstavi o nedeljivosti i bešavnoj celovitosti) mnogo se bavi ovim uzajamnim uticajima tekstualnosti i subjektivnosti. Ono što otvoreno izlažu i čemu nas o ovom procesu uče Tomasov *Beli hotel* i Vibova *Iskušenja Velikog medveda* podseća, što nije iznenađujuće, na Liotarovu tipično postmodernu lekciju:

Sam čovek je malo, ali on nije izolovan, on je obuhvaćen jednim više no ikad složenim i mobilnim spletom odnosa. Bilo da je mlad ili star, muškarac ili žena, bogat ili siromašan, on je uvek postavljen na "čvorna mesta" komunikacionih kola, ma koliko ona bila sitna.

(1984a, 15)

Teorija i književnost dele istu problematiku vezanu za subjekt; u jednoj odjekuju interesovanja druge, i obrnuto.

Dakle, istoriografska metafikcija i veći deo savremene teorije stavljaju u prvi plan implicitne posledice takve definicije subjektivnosti. Takvi romani pitaju (zajedno sa Fukoom 1972, 50-5): Ko govori? Kome je priznato pravo da jezik upotrebljava na poseban način? Sa kojih institucionalnih položaja konstruišemo naše diskurse? Iz čega diskurs izvodi svoj legitimizujući autoritet? Sa koje pozicije govorimo - kao proizvođači ili kao tumači? Po Fukou, zbog složenosti odgovor na ova problematična pitanja, subjekt diskursa je uvek rasut, diskontinualna mreža različitih položaja dejstva; on nikad nije nadmoćni transcendentni znalac. Poput drugih teoretičara, čak i onih sa sasvim različitim ubedenjima, Fuko uvek insistira na specifičnim prostorno-vremenskim koordinatama čina iskazivanja i, istovremeno, na diskurzivnom kontekstu prakse označavanja unutar koje taj čin nalazi svoje značenje. Na tome insistira i istoriografska metafikcija, uglavnom putem alegorija tekstualne proizvodnje i recepcije unutar narativnog zapleta. Kao što Čarls Rasel objašnjava:

Poput fikcionalnih ličnosti koje obelodanjuju da je ličnost samo mesto (locus) individualnih i društvenih determinanti, autor i tekst otkrivaju da su govoreni od strane jezika kojem omogućuju da govori. I pored toga što pisac dopušta da njegova stvarnost govori pomoću govora, on ili ona postoje, zbog obrazaca postojećeg diskursa, samo kao govornici.

(1985, 263)

Postmoderni romani kao što su Findlijeve *Čuvene poslednje reči* alegorizuju upravo to isto problematizovanje predstava o iskazivanju i subjektivnosti.

Drukćiji romani, kao što je Doktorovljeve *Regtajm*, takođe nastoje da problematizuju te teme, ali ne toliko pomoću alegorije, koliko pomoću tekstualizovanog osporavanja celokupne predstave o narativnoj fokalizaciji: šta je centar svesti? Kakve su njegove implikacije na totali-

zaciju perspektive? Fragmentarna, iterativna struktura *Regajma* izaziva tradicionalne realističke narativne konvencije vezane za upisivanje subjekta kao koherentnog i kontinualnog, sugerišući da su takva fragmentacija i replikacija u stvari, isto tako, uslovi subjektivnosti. Susret fikcionalnih i istorijskih ličnosti u romanu može takođe imati funkciju u problematizovanju prirode subjekta u tom smislu što ističe neizbežnu kontekstualizaciju subjekta i u istoriji i u društvu. Sva Doktorovljeva dela čine to isto.

U *Danielovoj knjizi* narator počinje svoju subjektivnost da shvata ne u smislu nekakve humanističke predstave o jedinstvenosti i individualnosti, već kao rezultat procesa koji su se pojavili mimo njega (politika), on odbacuje "koještarije Dejvida Koperfilda" – konvencije realističkog romana vezane za uređeni i značajni identitet. Ono što je Doktorov jednom nazvao "roman kao privatno Ja" je ono što on ne može da napiše: to ja je društveno i političko, fragmentarno i diskontinualno. Nešto rasnija naracija (menjaju se glas, vreme, lice) *Jezero gnjuraca* paradoksalno obraća pažnju na "roman kao javno Ja". To važi i za problematizujuću složenost iskazivanja u romanima kao što su Puigov *Poljubac žene-pauka* ili Skotov *Anihton*. Učestali prelasci sa prvog na treće lice i obrnuto čine složenim zasnivanje subjektivnosti u jeziku, u kojem ona istovremeno upisuju i narušavaju subjektivnost.

Ali istoriografska metafikcija ne donosi zanimanje samo za opštu predstavu o subjektivnosti, već i za osobenu pragmatiku uslova proizvodnje i recepcije samog teksta, a te strategije problematizovanja nastoje, zajedno, da sugerišu "teoriju značenja kao neprestanu kulturnu proizvodnju koja ne samo da je prijemčiva za ideološke transformacije već je materijalno zasnovana na istorijskoj promeni". Ali, upravo sam citirala opis pragmatičke semiotike Umberta Eka koji je delo Tereze de Lauretis (1984, 172). Još jednom, podudaranje između teorije i prakse u

postmodernizmu nije slučajno. Kao što smo videli u poslednjem poglavlju, decentriranje subjekta koje su ostvarili eks-centrici naše kulture proizlazi i iz teorije i iz umetnosti, iz (na primer) feminističkog i crnačkog kritičkog diskursa, ali, isto tako, i iz odgovarajuće fikcije. Kao što *Sula* Toni Morison kaže: "Ona nema centra, nema mrlje oko koje da poraste" (1974, 119). A to je proizvodni problem i naracije i obrazovanja subjekta.

Kassandra Kriste Volf na sličan način osporava iznutra tradiciju, centrirani i centrirajući diskurs koji, u našoj zapadnoj muškoj tradiciji, obično ne priznaje ženu. Fikcionalizovana, a ipak istorijska, Kasandra najpre kazuje svoju priču iz perspektive trećeg ("To je bilo ovde. Tu je ona stajala" – 1984, 3), a zatim iz perspektive prvog lica ("Držite korak sa pričom, stvaram svoj put u smrt" – 3). Ali postepeno postajemo svesni moderne, ženske, istorijsko-romasijske figure koja se vraća Kasandrinim putem u Mikenu, gotovo doslovno sledeći korake svoje prethodnice. Njena Kasandra je svesna svog budućeg posmatrača: "Ko god tamo da stoji, sada posmatra obalu" (72). Na kraju, vremena prate promenu tačke gledišta: "Ovde je mesto. Ti kameni lavovi su je posmatrali. Činilo se da se pomeraju u pravcu svetlosti" (138). U promenljivoj svetlosti naracije prošlo, sadašnje i buduće se stapaju – kao što odgovara priči o Kasandri, proročici (i figuri žene-umetnika).

U savremenoj teoriji se često, prilikom rasprava o strategijama iskazivanja, priziva čuveno altiserovsko ideološko proširenje Benvenistovog uvida u odnos subjektivnosti prema jeziku:

ti i ja smo *uvek već* subjekti, a, kao takvi, neprestano uvežbavamo rituale ideološkog raspoznavanja, koji nam garantuju da smo stvarni, individualni, različiti i (prirodno) nezamenjivi subjekti. Moje trenutno pisanje i vaše trenutno čitanje su, u tom pogledu, tako-

de rituali ideološkog raspoznavanja, koji uključuju "očiglednost" sa kojom se "istina" ili "greška" mojih razmišljanja vama mogu nametnuti.

(1971, 172-3)

Tereza de Lauretis nadalje razrađuje tipove subjekata koji su ustanovljeni pomoću i unutar ideologije: klasni subjekti, rasni subjekti, polni subjekti i "bilo koja diferencijalna kategorija koja može imati političku upotrebnu vrednost za posebne situacije prakse u posebnim istorijskim trenucima" (1984, 32). Naglasak na osobenom i istorijskom, u više nego jednom smislu, podriva pojam "većnog čoveka".

Veći deo postmodernih instalacija, filmova i video-umetnosti pokušava od primaoca da stvori brehtovskog, svesnog učesnika, samosvestan deo procesa proizvodnje značenja. U *Austrijskim vratima* Douglas Dejvis traži od gledaoca/gledateljke da svoju ruku stavi na njegovu (na ekranu). To nije samo igra; to je način potiskivanja ugovanom privatnog i pasivnog iskustva umetnosti u javni prostor akcije. Ali to čini na tipično postmoderan način. Dejvis želi da video-umetnost bude prisutna na kućnim TV prijemnicima, a ne u umetničkoj galeriji. Kao takva, ona bi bila kadra da se odvoji od filma, od mraka i velikog ekrana, a naročito od ekonomske razmene. Tek tako bi mogla postati potencijalno revolucionarni oblik obraćanja: i oblik masovne komunikacije (prenos) i modalitet koji se događa u malom, privatnom prostoru, u skladu sa svakodnevnim životom gledaoca (D. Davis 1977, 20).

Umberto Eko je sugerisao da je postmodernizam rođen u onom trenutku kada smo shvatili da svet nema utvrđen centar i da, kao što je mislio Fuko, moć nije nešto jedinstveno što postoji mimo nas (u Rosso 1983, 3-4). Ta dva uvida neprestano odjekuju u savremenim umetnostima, od arhitekture do fikcije. Kao što ćemo detaljnije videti u poglavlju 11, odnos moći prema znanju i prema

istorijskim, društvenim i ideološkim diskurzivnim kontekstima predstavlja opsesiju postmodernizma. Novije usredsređenje na taj odnos označava napuštanje formalističke pretpostavke da su tekstovi samo objekti za analiziranje i tumačenje. Kada se mesto značenja pomera sa autora na tekst i na čitaoca, te konačno na celokupan čin iskazivanja, onda smo verovatno otišli dalje od formalizma i čak dalje od teorije čitalačkog odgovora *per se*. Možda smo na putu da artikulišemo novi teorijski model, primeren ne samo današnjoj samorefleksivnoj umetnosti već i našoj naizgled snažnoj potrebi da se suprotstavimo sopstvenoj kritičkoj marginalizaciji. Ako dozvolimo da nas vodi samorefleksivnost umetnosti i teorije, možemo se naći u položaju da tvrdimo da je diskurzivna praksa koju je ugušio analitičko-referencijalni diskurs već na putu da postane novi model, novi skup analitičkih sredstava ili uređujućih principa koji obeležavaju postmodernu. Proučavanje uslova, činova i prirode iskazivanja, posmatranje "tipova *dejavstva* koje proizvode diskursi, i kako ona proizvode njih" (Eagleton 1983, 205), ispitivanje institucionalnih, istorijskih, političkih i društvenih prinuda nad proizvodnjom i, takođe, "diskurzivnih i kulturnih (tj. unutrašnjih) sistema koji izazivaju i asimilišu književnu proizvodnju" (Said 1983, 152), mogao bi sasvim sigurno biti važan korak u formulisanju poetike postmodernizma.

6. ISTORIZOVANJE POSTMODERNOG: PROBLEMATIZOVANJE ISTORIJE

I

Nijedna kultura ne može pretrpeti i apsorbovati šok moderne civilizacije. Tu je prisutan paradoks: kako postati moderan i vratiti se izvorima.

Pol Riker (Paul Ricœur)

Jedan od nekoliko zajedničkih imenitelja među kleveticima postmodernizma je iznenađujuća, ali opšta saglasnost da je postmoderno aistorijsko. To je poznat pravac napada kojeg su preduzeli i marksisti i tradicionalisti ne samo protiv savremene fikcije već, isto tako, protiv današnje teorije – od semiotike do dekonstrukcije. Međutim, mene ovde ne interesuju detalji debate, već sama činjenica što je istorija sada, još jednom, predmet debate – i to prilično problematičan. Čini se da je ona neizbežno povezana sa skupom osporenih kulturnih i društvenih pretpostavki koje takođe uslovljavaju naše predstave kako o današnjoj teoriji, tako i o današnjoj umetnosti: sa našim verovanjem u porekla i svrhe, jedinstvo i totalizaciju, logiku i razum, svest i ljudsku prirodu, napredak i sudbinu, predstavu i istinu, da ne spominjemo predstave o kauzalnosti i vremenskoj homogenosti, linearnosti i kontinuitetu (v. J. H. Miller 1974, 460-1).

Na izvestan način ovi problematizujući izazovi nisu no-

vi: njihovi intelektualni koreni bili su čvrsti vekovima, ali i pored toga njihovo aktuelno usredotočenje na brojne savremene diskurse prisiljava nas da na njih opet obratimo pažnju. Samo je 1970. zapaženi istoričar mogao da napiše:

Romansijeri i dramski pisci, naučnici u okviru prirodnih i društvenih nauka, pesnici, proroci, učeni ljudi i filozofi raznih ubeđenja pokazali su snažno neprijateljstvo prema istorijskom mišljenju. Mnogi od naših savremenika su osobito neradi da priznaju realnost prošlosti i ranijih događaja i tvrdoglavo otporni na sve argumente o mogućnosti ili koristi istorijskog znanja.

(Fischer 1970, 307)

Samo nekoliko godina kasnije Hejden Vajt je proglasio da

je jedna od osobenosti savremene književnosti njeno temeljno ubeđenje da istorijska svest mora biti izbrisana ako pisac hoće da ispituje sa odgovarajućom ozbiljnošću one slojeve ljudskog iskustva koje *moderna* umetnost ima poseban zadatak da obelodani.

(1978, 31)

Ali njegovi primeri govore o: Džozsu, Paundu, Eliotu, Manu – velikim modernistima, ne postmodernistima. Danas sasvim sigurno treba da radikalno modifikujemo takav zahtev, prateći stope postmodernističke arhitekture Majkla Grejvsa i Paola Portogezija ili filmova kao što je *Povratak Martina Gera* ili historiografskih metafikcija kao što su *Zaljubljeni Dvorčak* (Dvorak in Love) Škvorečkog (Josef Skvrecky) ili *Stari gringo* Karlosa Fuentesa. Čini se da postoji nova želja da se misli istorijski, a misliti danas istorijski znači misliti kritički i kontekstualno.

Bez sumnje, deo ovog problematizujućeg povratka istoriji predstavlja reakcija na hermetički aistorijski formalizam i esteticizam koji karakterišu veći deo umetnosti i teorije takozvanog modernističkog perioda. Iako je prošlost bila prizvana, prizvana je zbog razvijanja njene "sa-

dašnjosti" ili omogućavanja njene transcendencije u potrazi za sigurnijim i univerzalnijim vrednosnim sistemom (bio on mit, religija ili psihologija) (Spanos 1972, 158). Neki pisci su, kako se čini, bili uklješteni između skepticizma i mistično-estetičkog ideala istorijskog razumevanja (Longenbach 1987). Iz perspektive kulturne istorije sada je naravno lako uvideti da su to bile reakcije na breme tradicije (u vizuelnim umetnostima i muzici, takođe - Rochberg 1984, 327), koje su često preuzimale oblike ironijskog angažovanja estetske prošlosti radi popravke zapadne civilizacije (Džojls, Eliot). Međutim, postmodernizam je upravo odabrao da se suoči sa "košmarom istorije" modernizma. Umetnicima, publici, kritici, nikome nije dopušteno da bude izvan istorije, ili čak da to poželi (Robinson i Vogel 1971, 198). Čitaocu Foulzove *Žene francuskog poručnika* nikada nije dozvoljeno da zaobiđe lekcije prošlosti ili implikacije tih lekcija u istorijskoj sadašnjosti. Ali sigurno se može primetiti da su Breht i Dos Pasos (John Dos Passos) bili modernisti koji su nas učili istim stvarima. I nije li istorija već bila otvoreno problematizovana u onome što Barbara Foli zove "meta-istorijski roman" - *Avesalome! Avesalome!, Orlando* itd. (1986a, 195)? Pa, i da i ne: paradoksalni postmodernizam je i edipovski opozicionalan i dečje veran modernizmu. Provizorna, neodređena priroda istorijskog znanja sigurno nije otkriće postmodernizma. Niti je dovođenje u pitanje ontološkog ili epistemološkog statusa istorijske "činjenice" ili nepoverenje u neutralnost i objektivnost priča. Ali ne možemo zaobići usredsređenost na takve problematizacije u postmodernom.

Međutim, govoriti o provizornosti i neodređenosti ne znači poricati istorijsko znanje. Takvo pogrešno razumevanje sugerisao je Džerald Graf kada se požalio: "Pošto je istorija shvaćena kao neinteligibilni tok fenomena, kojem nedostaju svojstveno značenje i struktura, svi napori na

uobličavanju, uređivanju imaginacije ne mogu biti ništa drugo do nepošteno utočište od istine" (1973, 403). Postmoderno pismo istorije i književnosti naučilo nas je da su i istorija i fikcija diskursi, da obe uspostavljaju sisteme značenja pomoću kojih stvaramo smisao prošlosti ("napori na uobličavanju, uređivanju imaginacije"). Drugim rečima rečeno, značenje i oblik nisu u *dogadajima*, već u *sistemima* koji te prošle "dogadaje" pretvaraju u sadašnje istorijske "činjenice". To nije "nepošteno utočište od istine", već priznanje funkcije ljudskih konstrukcija da proizvodi značenje.

Postmoderno, dakle, vuče istovremeno dva poteza. Ono ponovno upostavlja kontekst kao značajan i čak određujući, ali tim uspostavljanjem problematizuje celokupnu predstavu o istorijskom znanju. To je još jedan paradoks koji karakteriše sve današnje postmoderne diskurse. Posledica toga je da ne može biti pojeđinačnog, esencijalizovanog, transcendentalnog pojama "istinske istoričnosti" (kao što bi želeo Fredrik Džejmson: 1984a), bez obzira na to što postoji nostalgija (marksistička ili tradicionalistička) za takvim entitetom. Postmoderni istoricizam se namerno ne opterećuje nostalgijom u svom kritičkom dijaloškom ponovnom razmatranju formi, konteksta i vrednosti prošlosti. Jedan primer mogao bi razjasniti ovo zapažanje. Džejmson je izjavio da je Doktorovljevič *Regtajm* "najjedinstveniji i najvrtoglaviji spomenik estetskom stanju koje je izazvao nestanak istorijskog referenta" (1984a, 70). Ali vrlo je lako argumentovati da je, upravo u tom romanu, istorijski referent prisutan. Ne samo da je u njemu prisutna precizna evokacija naročitog perioda američkog kapitalizma u ranom dvadesetom stoleću, već se u okviru fikcije pojavljuju i istorijske ličnosti. Naravno, Džejmson prigovara zbog takvog mešanja istorijskog i fiktivnog i zamajavanja sa "činjenicama" prihvaćene istorije. Ipak je to glavno sredstvo da se čitalac učini svesnim

osobene prirode istorijskog referenta. Takođe, ne postoji konflikt između istorijske rekonstrukcije/konstrukcije i politike romana, kao što je tvrdeno (Green 1975-6, 842). Zapravo, one podražavaju jedna drugu. Ako Doktorov upotrebljava nostalgiju, on je uvek ironijski usmerava na sebe – i nas.

Početak romana uspostavlja obrazac. Narativni glas, opisujući 1902. godinu, priziva moguću nostalgiju, ali ona je sasvim sigurno osenčena ironijom: "Svi su leti bili u belom. Teniski reketi bili su veliki i eliptični... Nije bilo Crnaca. Nije bilo doseljenika" (1975, 4). Samo stranicu kasnije saznajemo da Ema Goldman ima sasvim drukčiji pogled na Ameriku: "Očito je *ipak* bilo Crnaca. I doseljenika" (5). A, naravno, veći deo romana je upravo o takvim eks-centričnim delovima društva, tradicionalno isključenim iz fikcije i istorije. Po mom mišljenju, Džejmson je u pravu što ovaj roman shvata kao upisivanje krize istoričnosti, ali je njegov negativan sud iznadjući. Ironija koja omogućava kritičko distanciranje ovde odbacuje nostalgiju: dobrovoljni vatrogasci *Regtajma* nisu ništa drugo do sentimentalne figure, a mnogi američki društveni "ideali" – kao što je pravda – dovedeni su u pitanje zbog njihove neprimenjivosti na (crne) Amerikance kao što je Kolhaus Voker. U ovom romanu ne postoji generalizovanje i sentimentalizovanje mimo rasizma, etno-centričnih predrasuda ili klasne mržnje.

Postmoderna dela poput pomenutog osporavaju pravo umetnosti da zahteva upisivanje vanvremenskih, univerzalnih vrednosti, i to pomoću tematizacije i čak formalnog predstavljanja od konteksta zavisne prirode svih vrednosti. Ona takođe izazivaju narativnu pojedinačnost i jedinstvo u ime višestrukosti i različitosti. Putem naracije ona nude fiktivnu opipljivost umesto apstrakcije, ali, istovremeno, teže da fragmentuju ili da bar izraze nestabilnost tradicionalnog jedinstvenog identiteta i subjektivnosti li-

nosti. Nisam slučajno ovde koristila jezik Mišela Fukoa, pošto se njegov opis izazova koje je ponudila Ničeova "genealogija" standardnim predstavama istorije (1977, 142-154) podudara sa onim što, u svom osporavanju konvencija formi romana i istorija, sugerise postmoderna fikcija. Kao što sam argumentovala tokom prvog dela ove studije, postmoderna inicijativa prelazi granice teorije i prakse, često jednu implikujući u drugu, a sedište takvog problematizovanja je često istorija.

Naravno, to isto važi za druge periode, jer su roman i istorija često otkrivali svoje prirodne sklonosti putem svojih narativnih zajedničkih imenitelja: teleologije, kauzalnosti, kontinuiteta. Leo Brodi (Leo Braudy 1970) je pokazao kako je problematizovanje kontinuiteta i koherencije u istorijskom pismu devetnaestog veka našlo svoju paralelu u fikciji tih godina. Danas, međutim, problem nije kako pripovedati vreme, već je on vezan za prirodu i status naše informacije o prošlosti, koje čine da postmoderna historiografija, teorija i umetnost dele izvesna interesovanja. U radovima Hejdene Vajta, Mišela de Sertoa, Pola Vejna, Luja O. Minka, Lajonela Gosmana i drugih može se uočiti izvestan vid radikalnog podozrenja u historiografski čin. Međutim, *prema* oponentima postmodernizma, ne postoji oskudica u interesovanju za istoriju ili bilo kakav radikalni relativizam i subjektivizam (Lentricchia 1980, XIV). Umesto toga postoji pogled na prošlost, i stariju i noviju, koji uzima u obzir sadašnje moći i ograničenja pisanja te prošlosti. A rezultat je često neizbežno priznata provizornost i ironija.

Po Umberto Eku, "postmoderni odgovor moderni sastoji se od shvatanja da prošlost, pošto zaista ne može biti uništena zbog toga što njena destrukcija vodi ka tišini /otkriće postmodernizma/, mora biti ponovo posećena: ali sa ironijom, ne nevino" (1983, 1984, 67). Semiotička svest o tome da svi znaci vremenom menjaju značenje (Mac-

Cannell i MacCanell 1982, 10) sprečava nostalgiju i antikvarizam. Gubitak nevinosti više se slavi nego što se oplakuje: "Zapravo, više ne možemo pretpostavljati da postoji mogućnost da stvaramo iskaze o istoriji koji su oslobođeni vrednosti ili da postoji neki poseban sistem u kojem znakovi koji ustanovljavaju istorijski tekst poseduju reference na događaje u svetu" (Kermode 1979, 108). Nije nas pokrenuo samo skepticizam promena u istorijskoj disciplini, već i skepticizam "Novog istoricizma" (New Historicism) (kako je sada označen) u književnim proučavanjima.

II

Nova istorija koja se pojavila ovih dana ima malo zajedničkog sa starom – iz zanimljivog istorijskog razloga: njeni praktičari su hranjeni teorijskom klimom 1970-ih, vremenom tokom kojeg je individualno književno delo počelo da gubi svoje organsko jedinstvo, kada je književnost, kao organizovano telo znanja, napustila ograničenja koja su je dotada sputavala i čak pošla u pravcu napuštanja svojih zahteva za znanjem; i kada je istorija počela da se čini diskontinualnom, ponekad kao da nije ništa više od samo još jedne fikcije. Nema sumnje da naučnost koju sada sledimo ne može preuzeti oblik ili govoriti jezikom starije književne istorije.

Herbert Lindenberger

Takva nova književna istorija ne predstavlja pokušaj da se sačuva ili prenese kanon ili tradicija mišljenja; ona donosi problematičan i osporavajući odnos i prema istoriji i prema književnoj kritici. Nedavni oglas za seriju časopisa Kalifornijskog univerziteta o "Novom istoricizmu: proučavanjima kulturne poetike" govori o kritičkom "povratku

učvršćenju književno proizvodnje" koje je savremeno "inovativnim ispitivanjima simboličkih konstrukcija" u proučavanjima istorije. Tu je prisutno potpuno podudaranje sa "Istorijom Nove umetnosti" (Rees i Borzello 1986) T. J. Klarka (T. J. Clark) i magazina *Block* (Bird 1986). Zahvaljujući pionirskom radu marksističkih, feminističkih, homoseksualnih, crnačkih i etničkih teoretičara, postoji nova svest o tome da istorija ne može biti pisana bez ideološke i institucionalne analize, uključujući i analizu samog čina pisanja. Više nije dovoljno, za pisce o umetnosti ili književnosti (ili istoriji, iako ona zaista to nikada nije bila), biti podozriv ili voleti igru; teoretičari i kritičari upleteni su i u ideologije i u institucije.

Istoričari poput Leroja Ladurija (Le Roy Ladurie) šokirali su svoje kolege iz "establišmenta" odbijajući da sakriju svoje interpretativne i narativne činove iza glasa objektivnosti trećeg lica, koji je uobičajen u istorijskom i književno-kritičkom pismu. U njegovim *Pokladama kod Romana* (1979), istoričar ne prikazuje sebe kao metaforičnog svedoka ili imaginarnog učesnika iz 1580, već kao naučnika koji izveštava izvan priče koju kazuje, iz otvorene i snažne partizanske perspektive koja omogućava da čitaoci rasuđuju sami za sebe (Carrard 1985). Ova razmetljivost prestupanjima konvencija predstavlja upravo postmodernu spajanje u celinu dva sistema iskazivanja, koje je Benvenist definisao kao istorijski i diskurzivan. Istorijski iskazi, pripadali oni istoriografiji ili realističkoj prozi, u svom pokušaju da pripovedaju o događajima iz prošlosti tako da izgleda kao da oni pripovedaju sami o sebi, teže da potisnu gramatičku referencu u diskurzivnu situaciju iskaza. U postmodernom istorijskom pismu – i fikciji (*Deca ponoći, Beli hotel, Klanica-pet*) – prisutna je namerna kontaminacija istorijskog sa didaktičkim i situacionim diskurzivnim elementima, koja osporava impli-

kovane pretpostavke istorijskog iskaza: objektivnost, neutralnost, impersonalnost i prozirnost prikazivanja.

Zbog takvog osporavanja gubi se bilo kakva čvrsta osnova na kojoj bi se, bilo u istoriografiji, bilo u fikciji, zasnovalo predstavljanje i naracija. U većini postmodernih dela, međutim, ta osnova je najpre upisana a zatim narušena: delo Leroja Ladurija ima uticaja zbog implikovanog intertekstualnog dijaloga sa tradicionalnom narativnom istorijom u trećem licu; *Regtajm* svoju moć izvodi kako iz *reminiscencija* na Dos Pasosovo delo, tako i iz njegovog *obrtnanja*. Kao što je zapazio Dejvid Kerol, novi, kritički "povratak istoriji" je povratak koji se suočava sa "konfliktnim međuprodoranjima raznovrsnih nizova, kontekstâ i osnova koji ustanovljavaju svaku osnovu ili proces zasnivanja" (1983, 66). Ali dodala bih da se, u postmodernističkom pismu istorije i književnosti, to čini tako što se najpre takvi procesi zasnivanja i same osnove uspostave, a zatim se sa njima suoči. To je paradoks postmodernog.

To je paradoks koji naglašava odvajanje "istorije": kao onoga što Mari Kriger zove "neporemećeni niz sirovih empirijskih realiteta" (1974, 339) od istorije bilo kao metoda bilo kao pisanja: "Proces kritičkog ispitivanja i analiziranja zapisa i ostataka prošlosti je *istorijski metod*. Imaginativna rekonstrukcija tog procesa nazvana je *istoriografijom*" (Gottschalk 1969, 48). "Imaginativna rekonstrukcija" ili intelektualno sistematizovanje – koji god da vam model više odgovara – je središte postmodernog preispitivanja problema vezanih za to kako možemo nešto znati o prošlosti i dospeti do saznanja o njoj. Pismo istorije je, kao što nam je Pol Riker pokazao, zaista "bitno za istorijski način razumevanja" (1984a, 162). Istoriografska objašnjavajuća i narativna izlaganja prošlih *dogadaja* konstruišu ono što smatramo istorijskim *činjenicama*. U taj kontekst se smešta postmoderno istorijsko osećanje: izvan asocijacija prosvetiteljskog progressa ili razvoja, idealistič-

kog/hegelovskog svetsko-istorijskog procesa ili esencijalizovane marksističke predstave o istoriji. Postmodernizam se vraća suočavanju sa problematičnom prirodom prošlosti kao našeg objekta znanja u sadašnjosti. Ne postoji bezdani, dubok povratak ka odsutnosti ili potpunoj nezastanovanosti u prozi Salmana Rušdija ili Jana Votsona, ili u filmovima Pitera Grineveja. Očigledna metafikcionalnost romana kao što su *Sramota* ili *Zvezda večeri* priznaje sopstvene konstruišuće, uređujuće, selektivne procese, ali su oni uvek pokazani kao istorijski određeni činovi. Ona dovodi u pitanje, istovremeno dok iskorišćava, zasnivanje istorijskog znanja u prošloj realnosti. Zbog toga sam to nazvala istoriografskom metafikcijom. Ona često može izneti problematičnu prirodu odnosa pisanja istorije prema narativizaciji i, samim tim prema fikcionalizaciji, time postavljajući pitanja o kognitivnom statusu istorijskog znanja sa kojim se isto tako nose savremeni filozofi istorije. Sta je ontološka priroda istorijskih dokumenata? Da li su oni zamena za prošlost? Sta se podrazumeva – u ideološkom smislu – pod našim "prirodnim" razumevanjem istorijskog objašnjenja?

Istoriografska metafikcija opovrgava prirodne i zdravorazumske metode razlikovanja istorijske činjenice i stvarnosti. Ona odbacuje gledište po kojem samo istorija poseduje zahtev za istinom, tako što dovodi u pitanje osnovu tog zahteva u istoriografiji i što tvrdi da su i istorija i fikcija diskursi, ljudske konstrukcije, označavajući sistemi, i da obe izvode njihov glavni zahtev za istinom iz tog identiteta. Ovaj vid postmoderne fikcije takođe odbija potiskivanje vantekstualnih prošlosti u područje istoriografije u ime autonomije umetnosti. Romani kao što su *Javno spaljivanje* i *Legs* afirmišu činjenicu da prošlost zaista postoji pre svog "tekstualizovanja", bilo u fikciji ili u istoriji. Oni isto tako pokazuju da oba žanra konstruišu prilikom tekstualizovanja prošlosti. "Stvaran" referent nji-

novog jezika nekada je postojao; ali on nam je danas dostupan samo u tekstualanom obliku: u dokumentima, opisima svedoka, arhivama. Prošlost je "arheologizovana" (Lemaire 1981, XIV), ali je njen rezervoar raspoloživih materijala uvek priznat kao tekstualizovan.

Ovaj postmoderni "povratak istoriji", dakle, nije oporavak ili nostalgija ili buđenje vere (J. D. Kramer 1984, 352). Bar iz nemarksističke perspektive Ihab Hasan je u pravu kada kritikuje Džejmsona zbog toga što nije shvatio odnos istorije i postmodernizma (1986, 507) u svetlosti postmoderne arhitekture, Paola Portogezija na primer (517, 18n) (i, dodala bih, u svetlosti muzike Stokhouzena, Berioa i Rohberga ili romana Foulza, Grasa i Banvila). Kulturni komentatori kažu da su se Amerikanci 1970-ih okrenuli istoriji zbog svoje dvestagodišnjice. Ali, šta može da objasni savremena istorijska istraživanja u Kanadi, Latinskoj Americi i Evropi? Možda ironično, Džejmson je tačno ukazao na najvažnije objašnjenje: pripadnici generacije 1960-ih (koji su, zapravo, bili kreatori postmodernizma), iz očiglednih razloga, težili su da "razmišljaju više istorijski od svojih prethodnika" (1984c, 178). U 1960-im uočen je pokret "izvan okvira" (Sukemick 1985, 43) u svet savremene istorije (što je viđeno svugde, od mirovnih marševa do Novog žurnalizma) i materijalnosti (u umetnosti smo imali odliv "realnosti" u gipsu Džordža Segala). Naša nedavna (i čak daleka) prošlost je nešto što je zajedničko, a obilje istorijske fikcije i ne fikcije koja se danas piše i čita verovatno je znak želje za onim što je Doktorov jednom nazvao čitanjem kao "činom zajednice" (u Trenner 1983, 59). Reći, kao što je to učinio jedan kritičar postmodernog, da "istorija, bila ona javna kolektivna svest o prošlosti ili privatna revizija jednog iskustva, ili čak uzdizanje privatnog iskustva do javne svesti, obrazuje epicentar erupcija savremene fiktionalne aktivnosti" (R. Martin 1980, 24) ne znači, ipak, reći da postmoderna fikcija "dek-

reira" istoriju (14). Na primer, ona može da problematizuje konvencije teleološke zatvorenosti ili razvojnog kontinuiteta, ali to nije njihovo "proterivanje" sa scene. Zapravo, ona logički to ne može da učini, jer je od njih zavisna.

Uzdizati "privatno iskustvo do javne svesti" u postmodernoj historiografskoj metafikciji zaista ne znači proširiti subjektivno; to znači izraziti nerazmršivost javnog i istorijskog i privatnog i biografskog. Šta shvatamo kada nam Salem Sinaj u *Deci ponoći* govori da je lično on uzročnik događaja kao što su Nehruova smrt ili jezičke pobune u Indiji, ili kada nam mali Oskar govori da, po svom ličnom bubnju "udara mimo brzog, nastranog ritma koji je, izvesno vreme posle avgusta 1914, zapovedao pokretima svih"? Da li je tu prisutna lekcija postmodernog paradoksa: ironično podrivanje megalomanije i istovremeno odbijanje da se odrekne lične odgovornosti za javnu istoriju? Dela poput ovih otvoreno razmišljaju o istorijskom premeštanju i njegovim ideološkim posledicama, o načinu na koji se piše o prošloj "stvarnosti", o onome što ustanovljava "poznate činjenice" o svakom događaju. To su neke od problematizacija istorije u današnjoj postmodernoj umetnosti. Ali, naravno, ni teorijski diskurs se ne uzdržava od takvih problema.

III

Sa rastućom žurbom iz raznih oblasti čujemo poziv da se moramo vratiti istoriji, i zaista moramo. Problem je naravno kako da se vratimo i koji je oblik istorije ponuden za povratak. Vrlo često taj poziv jednostavno potiče od frustracije i reakcije na različite tipove formalizma koji, izgleda, još uvek dominiraju intelektualnim tržištem, na činjenicu da formalizam jednostavno neće da nestane bez obzira koliko je često i

snazno istorija izazvana da ga odagna ili bar da ga stavi na njegovo mesto (mesto koje mu istorija deljuje).

Dejvid Kerol

Istoriografska metafikcija otvoreno osporava pretpostavku moći istorije da može da ukine formalizam. Njen metafikcionalni impuls štiti od svakog gušenja njenog formalnog i fiktivnog identiteta. Ali ona takođe ponovno uspostavlja istorijsko, suprotstavljajući se brojnim argumentima za apsolutnu autonomiju umetnosti, kao što je onaj Ronalda Sakenika: "Ako nije povučena linija između umetnosti i 'stvarnog života', horda faktista greši mašući svojom zastavom na kojoj je napisano: 'To se zaista dogodilo'" (1985, 44). Ali iskaz "to se zaista dogodilo" nije sam po sebi neproblematičan. Baš kao što se godinama menjala definicija onoga što ustanovljava književnost, isto tako se od Livija (Livy) do Rankea do Hejdena Vajta menjala definicija onoga što čini istorijsko pismo istorijskim (v. za potpuni pregled Fitzsimmons, Pundt i Nowell 1954). Postoje neprestane debate o određenju područja istorije i o razvijenim strategijama za sakupljanje, beleženje i opisivanje događaja. Kao što je, između ostalih, zapazio Derida (1976), mnoge od ovih debata pretpostavljaju da prošlost može biti precizno opisana; samo je pitanje kako to da se uradi na najbolji način. Kao zapis prošle realnosti, istorija je, iz tog ugla, obično viđena kao potpuno strana književnosti, čiji je put prema "istini" (bio on shvaćen kao provizoran i ograničen ili kao privilegovan ili superioran) zasnovan na njenom autonomnom statusu. To je gledište koje je institucionalizovalo razdvojenost istorijskih i književnih studija u školama.

Istorijska disciplina u dvadesetom veku je tradicionalno strukturisana od strane pozitivističkih i empiricističkih pretpostavki koje su nastojale da je odvoje od svega

što podseća na "puko literarno". Prilikom svog uobičajenog ustanovljavanja "stvarnog" kao neproblematičnog prisustva koje treba da bude reprodukovano ili rekonstruisano, istorija je započela, zbog dekonstrukcije (Parker, 1981, 58), da dovodi u pitanje funkciju samog pisma istorije. Po namerno provokativnim rečima Hejdena Vajta:

/istoričari/ moraju biti spremni da se nose sa mišljenjem da je istorija, kako je sada shvaćena, vrsta istorijskog slučaja, proizvod specifične istorijske situacije i da, sa prolaznim nerazumevanjima koja proizvode tu situaciju, sama istorija može izgubiti svoj status autonomnog i samopotvrđujućeg načina mišljenja. Možda je najteži zadatak koji će biti pozvana da izvrši savremena generacija istoričara izlaganje istorijski uslovljenog karaktera istorijske discipline, rukovođenje napuštanjem zahteva istorije za autonomijom među disciplinama.

(1978b, 29)

Na nižem nivou uopštenosti, način na koji je istorija pisana se nedavno, naravno, našao pod udarom znatnih ispitivanja. Istorija kao politika prošlosti (priče o kraljevima, ratovima i ministarskim igrama) izazvala je preispitivanje referencijalnih okvira i metodoloških sredstava discipline, koja su izvršili pripadnici Francuske škole analista (v. Le Goff i Nora 1974). Rezultirajuće preusmeravanje istoriografije na ranije zanemarene predmete proučavanja – društvene, kulturne, ekonomske – u delima Žaka Le Goffa (Jacques Le Goff), Marsela Detjena (Marcel Detienne), Žan Pola Arona (Jean Paul Aron) i drugih podudara se sa preusmerenjem istorijske metode feminizma na najvažnije događaje iz prošlosti ranije isključenih ekscentrika (žena – ali takođe i radničke klase, homoseksualaca, etnika, raznih manjina itd.). Naravno, isti impuls se može uočiti u historiografskoj metafikciji: *Kassandra* Kriste Volf

prepričava Homerov istorijski ep o muškarcima i njihovoj politici i ratovima u okviru neispričane priče o ženi i svakodnevnom životu. U historiografiji je upravo pojam vremena učinjen problematičnijim nego što je ranije bio (Braudy 1970). Rad Fernana Brodela (Fernand Braudel) dovodi u pitanje "istoriju događaja", kratki vremenski raspon tradicionalne narativne historiografije individualnih i izolovanih događaja, u ime istorije "longue durée" i "mentalité collective". A tomovi *Temps et récit* (Vreme i priča) Pola Rikera marljivo proučavaju detalje konfiguracija i refiguracija vremena pomoću naracije, i istorijske i fiktivne.

Analitička filosofija istorije koju praktikuju Artur Danto (Arthur Danto) i Morton Vajt (Morton White) postavljaju različita, uglavnom epistemološka pitanja savremenoj historiografiji. Ali većina istoričara istorije osećaju da je ta disciplina još uvek uveliko empirijska i praktična (Adler 1980, 243), sa radikalnom nevericom u apstraktno i teorijsko. Međutim, poput poststrukturalističkih, marksističkih i feminističkih izazova sličnim pretpostavkama na kojima počiva veći deo današnjih književnih proučavanja, izazovi teoretičara istorije počinju da deluju nasuprot rastućoj pretnji marginalizacije istorijskih studija, koja proističe iz nevoljnosti istoričara da opravdaju svoje metode bar sami pred sobom (v. Fischer 1970; LaCapra 1985a). Postoje tri važna središta novijih teoretizovanja historiografije: naracija, retorika i argument (Struvever 1985, 261-4), a od njih se naracija najjasnije podudara sa interesovanjima postmoderne fikcije i teorije.

IV

Jedino što dugujemo istoriji je njeno ponovno pisanje.

Oskar Vajt

Hejden Vajt oseća da dominantno gledište današnjih istoričara postepeno postaje da je pisanje istorije u obliku narativnih predstavljanja prošlosti visoko konvencionalno i, zapravo, književno nastojanje – što ne znači da oni veruju da se događaji u prošlosti nikada ne dešavaju:

specifično istorijsko istraživanje nije toliko rođeno iz nužnosti da se ustanovi da su se određeni događaji odigrali, koliko iz želje da se odredi šta bi određeni događaji mogli značiti za dotičnu koncepciju grupe, društva ili kulture o njenim sadašnjim zadacima i budućim izgledima.

(1986, 487)

Prelazak sa vrednovanja na značenje, na način na koji sistemi diskursa proizvode smisao prošlosti, promena je koja implicuje pluralistički (i možda uznemirujući) pogled historiografije po kojem se ona sastoji od različitih, ali podjednako značajnih konstrukcija prošle realnosti – ili, radije, tekstualizovanih ostataka (dokumenta, arhivski dokazi, svedočanstva svedoka) te prošlosti. Takav prelazak često se izražava tako da podseća na jezik književnog poststrukturalizma: "Na koji način je /dotični istorijski/ fenomen stupio u sistem koji je nazvan istorijom i na koji način je sistem istorijskog pisma stekao delotvornu diskurzivnu moć?" (Cohen 1978, 206). Povezivanje moći i znanja sugerise važnost uticaja dela Mišela Fukoa i donekle Žaka Deride u našem postmodernom preispitivanju odnosa između prošlosti i našeg pisanja o njoj, bilo u fikciji ili u historiografiji. U oha područja postoje očigledni pokušaji da se ukaže na prošlost kao već "semioti-

zovanu" ili enkodiranu, to jest, već upisanu u diskurs i, samim tim, "uvek već" interpretiranu (iako samo selekcijom onoga što je zabeleženo i njenim umetanjem u naraciju). Istoriografska metafikcija nas samosvesno podseća da, iako se događaji odigravaju u realnoj empirijskoj prošlosti, mi imenujemo i ustanovljavamo te događaje kao istorijske činjenice selekcijom i narativnim postavljanjem. I što je još važnije, prošle događaje poznajemo samo putem njihovih diskurzivnih zapisa, putem njihovih tragova u sadašnjosti.

Shvatam da prizvati reč "trag" znači podsetiti se na Deridino osporavanje onoga što on naziva metafizičkim zasnivanjem istoriografije. Deridin izazov predstavi linearne istorijske temporalnosti (1981a, 56ff) radikalniji je od fukoovskog modela diskontinuiteta: on nudi složeniju predstavu o ponavljanju i promeni, iteraciji i alteraciji koje funkcionišu zajedno (LaCapra 1985a, 106), pojmovni "lanac" istorije: "monumentalne, raslojene, protivrečne" istorije; istorije koja, isto tako, implicuje jednu novu logiku ponavljanja i traga, jer teško je shvatiti kako bi mogla biti istorija bez toga" (Derrida 1981a, 57). To se nalazi u opoziciji prema svakom pokušaju da se odrazi ili rekonstruiše "sadašnje-u-prošlom" (D. Carroll 1978b, 446) kao neproblematično prisustvo. Po Deridi, istoriografija je uvek teleološka: ona nameće značenje prošlosti, a to čini putem postuliranja svrhe (i/ili porekla). To isto čini i fikcija. Razlika postmoderne fikcije je u njenom samosvesnom izazivanju takvog nametanja, koje ona čini provizornim. Kao što je argumentovao Mišel de Serto, pisanje istorije je operacija koja istiskuje stvarnu prošlost, ograničen i ograničavajući pokušaj da se shvate odnosi između mesta, discipline i konstrukcije teksta (1975, 55; 64).

Poput Deride, Mišel Fuko je tražio od nas da drukčije posmatramo stvari, da nivo naše analize prenesemo iz naših tradicionalnih disciplinarnih podela u podele dis-

kursa. Samim tim, ne možemo više da se bavimo "tradicijom" ili "individualnim talentom", kao što je to činio Eliot. Proučavanje individualno "potpisanih" događaja i dostignuća koja su postala koherentna pomoću retrospektivne naracije zamenjeno je proučavanjem anonimnih sila rasipanja; protivrečnosti zamenjuju totalitete; diskontinuiteti, praznine i prekidi dobijaju prednost u odnosu na kontinuitet, razvoj, evoluciju; pratikularno i lokalno dobijaju vrednost koja je nekada pripadala univerzalnom i transcendentnom. Po Fukou neregularnosti određuju diskurs i njegove brojne moguće interdiskurzivne mreže u okviru kulture. Za postmodernu istoriju, teoriju i umetnost to znači novo razmatranje konteksta, tekstualnosti, moći totalizacije i modela kontinualne istorije.

Fukoov rad se pridružio radu marksista i feministkinja u insistiranju na pritisku istorijskih konteksta, koji su uglavnom zanemareni u formalističkim književnim proučavanjima (Lentricchia 1980, 191) i, takođe, u istorijskim interpretacijama. Istoričari su prinuđeni da kontekste uključuje u svoj neizbežni interpretativni čin: pisanje, recepcija i "kritičko čitanje" naracije o prošlosti povezani su sa pitanjem moći, i intelektualne i institucionalne (LaCapra 1985a, 127). Fuko je tvrdio da je "društveno" polje sila, praksi – diskursa i institucija sa kojima su povezani – u kojem usvajamo raznovrsne (promenljive) položaje moći i otpora. Prema tome, društveno je upisano u označavajuće prakse kulture. Po Terezi de Lauretis, "u procesu koji zovemo ideologija, društveni poretci i predstave postavljaju individualno kao subjekt i obračaju mu se" (1984, 121).

Usredsređenje na diskurs u Fukoovom radu nije omogućio samo tekstualizovani deridijanski način mišljenja (kao što tvrdi Lentricchia: 1980, 191); pre Deride tu su Niče i Marks. Fuko nije pojednostavljajući "pantekstualist" (H. White 1986, 485) koji istorijsku realnost svodi na tekstu-

alnu. Po Fukoovim rečima, diskurs "nije idealna, vanvremenska forma koja, uz to, vlada vremenom", već je

od početka do kraja istorijski – fragment istorije, jedinstvo i diskontinuitet u samoj istoriji, koji postavlja problem sopstvenih granica, raspodela, transformacija, osobenih načina temporalnosti, a ne problemu iznenadne provale u saučesništva sa vremenom.

(1972, 117)

Govoriti o diskurzivnim praksama ne znači svesti sve na globalnu esencijalizovanu tekstualnost, već ponovo afirmisati specifično i pluralno, partikularno i rasuto. Fukoov juriš na sve centralizujuće sile jedinstva i kontinuiteta u teoriji i praksi (uticaj, tradiciju, evoluciju, razvoj, duh, delo, knjigu, glas, poreklo, *langue*, discipline) izaziva sve oblike totalizujućeg mišljenja (1972, 21-30) koji ne priznaju svoju ulogu u ustanovljavanju sopstvenih predmeta proučavanja i u svođenju heterogenog i problematičnog na homogeno i transcendentno. Kritičari su brzo zapazili kod Floberovih Buvara i Pekišea parodijske primere pokušaja da se totalizuje partikularno i rasuto (v. Gaillard 1980) i da se činom centriranja i univerzalizovanja nečemu da značenje. A naratori Salmana Rušdija su njihovi postmoderni naslednici.

Teorija i praksa se, takođe, ukrštaju na još jednom polju izazova: ovoga puta, u izazovu predstavama o kontinuitetu i tradiciji. Istoriografska metafikcija deli fukoovsku težnju za demaskiranjem kontinuiteta, koji se u zapadnoj tradiciji uzimaju zdravo za gotovo, a to čini tako što prvo upotrebljava a potom zloupotrebljava te kontinuitete. Edvard Seid je argumentovao da je temeljna Fukoova predstava o diskontinualnom "pretpostavka da je racionalno znanje moguće, bez obzira koliko bili složeni – i čak neprivlačni – uslovi njegove proizvodnje i sticanja" (1975a, 283). Rezultat je postmoderan paradoks, pošto u Fukoovoj teoriji diskontinualne sistematizacije "diskurs

modernog znanja uvek žudi za onim što ne može potpuno da shvati ili totalno predstavi" (285). Bio on istorijski, teorijski ili književni, diskurs je uvek diskontinualan, a ipak očuvan pravilima, iako ne transcendentnim pravilima (Foucault 1972, 229). Celokupan kontinuitet je shvaćen kao lažan" (Foucault 1977, 154). Opšte, univerzalno i večno zamenjeno je partikularnim, lokalnim i specifičnim. Hejden Vajt je zapazio da takva koncepcija odgovara historiografiji,

koja ima dubokog uticaja na procenu humanističke vere po kojoj je "ljudska priroda" uvek i svugde ista, koliko god različita bila njena ispoljavanja u različitim vremenima i na različitim mestima. To dovodi u pitanje samu predstavu o univerzalnoj *humanitas* na kojoj je zasnovana sposobnost istoričara da do kraja "razume" sve što je ljudsko.

(1978b, 257)

Fuko nije nipošto bio prvi koji nas je učinio svesnim toga. On sâm je uvek ukazivao na Ničea kao na svog prethodnika. Odbacujući antikvarsku nostalgiju i monumentalizujuću univerzalizaciju koja poriče individualnost i partikularnost prošlosti, Niče se, u *Koristi i šteti istorije*, zalaže za kritičku istoriju, istoriju koja "prošlost stavlja pred sud, podvrgava je mučnom ispitivanju" (1957, 20-1). On takođe objašnjava odakle, po njegovom osećaju dolaze dostupni standardi čuđenja: *Samo iz najviše snage sadašnjosti možete tumačiti prošlost* (40). Takvo uverenje Fuko je uneo u ono što naziva *Novom istorijom* (1972, 10-11). A njegova sopstvena verzija ove istorije nikada nije istorija stvari, već diskursa, "termina, kategorija i tehnika putem kojih određene stvari postaju u određenim vremenima središte svih oblika diskusije i procedure" (Rajchman 1985, 51).

Prema tome, jasno je da su prisutni veliki napadi na tendencije istoričara da fetišizuju činjenice i njihovu od-

bojnost prema teoriji. Hejden Vajt je drugi veliki glas današnjice koji nastoji da ukine represiju i da pošteno govori o principima "pojmovnog aparata" koji uređuju i osmišljavaju historiografiju (1976, 30). On se pridružio poststrukturalističkim književnim kritičarima (kao što je Ketrin Belsi: 1980, 2-4) u dokazivanju da ne postoji praksa bez teorije, čak i ako teorija nije formulisana, ili je shvaćena kao "prirodna", ili se poriče. Po Vajtu, pitanje sa kojim se danas suočavaju istoričari nije: "Šta su činjenice?" već "Kako činjenice treba opisati da bi se ozakonilo jedan način tumačenja pre nego neki drugi?" (44). Ovo se ne razlikuje od pitanja sa kojim se suočavaju književni kritičari u novoj, teorijski samosvesnoj klimi 1980-ih. I u jednoj i u drugoj disciplini sve teže postaje odvojiti "vlasništvo" istorije ili kritike od filosofije istorije ili književne teorije. Istorijski prikazi i književne interpretacije podjednako su određene osnovnim teorijskim pretpostavkama. A, isto tako, u postmodernoj fikciji teorija prodira u naraciju i obrnuto, a dijahronija je ponovno umetnuta u sinhroniju, mada ne na pojednostavljajući način: problematičan koncept istorijskog znanja i semiotička predstava o jeziku kao društvenom ugovoru ponovo su upisani u metafikcionalno samosvestan i samoregulišući označavajući sistem književnosti. To je paradoks postmodernizma, bilo u teoriji, istoriji ili umetničkoj praksi.

U ovim oblastima prisutna su neposredna ukrštanja i pomenuti vid paralelnih i podudarajućih interesovanja. Kao i Hejden Vajt pre njega, Dominik Lakapra se nedavno založio za zajedništvo idejnih interesa u historiografiji i kritičkoj teoriji, a njegov cilj je "spoznajno odgovorna historiografija" (1985a, 11). To bi, na primer, uključivalo problematizovano preispitivanje prirode istorijskih dokumenata. Gledano iz ove perspektive, oni bi postali "tekstovi koji dopunjuju ili preraduju 'stvarnost', a ne samo izvori koji otkrivaju činjenice o 'stvarnosti'" (11). Njegov

opis stanja krize u savremenim istorijskim proučavanjima liči na opise književnih kritičara: izazov dominantnim humanističkim pretpostavkama ("postulatima jedinstva, kontinuiteta i nadmoći dokumentarnog repertoara" - 32), osporavanje prošlosti kao transcendentarno označene, paradoksalno razmatranje o objektivnom pristupu istoričara (137) i rekonceptualizacija istorijskih procesa da bi obuhvatili odnose između tekstova i konteksta čitanja i pisanja (106).

Istoriografija je uticala na književna proučavanja, ne samo na Novi istoricizam, već čak i na one oblasti - kao što je semiotika - iz kojih je istorija bila formalno proglašena. Baš kao što istorija, po semiotičaru, nije fenomenalan događaj, već "entitet koji proizvodi značenje" (Haidu 1982, 188), tako je sada shvaćeno da su semiotička proizvodnja i recepcija značenja moguće jedino u istorijskom kontekstu (Finaly-Pelinski 1982). Istorioografska metafikcija kao što je Ekovo *Ime ruže* uči nas tome kao i svaki teorijski argument, pošto i teorija i praksa nastoje da svoje diskurse smeste ekonomski, društveno, kulturno, politički i istorijski. Opšta želja za odlaskom iza ili izvan "prirodnog", "datog" (pretpostavke koje podržavaju današnju historiografiju, teoriju i umetnost) svojstvena je bartovskom demitologizovanju, marksističkom i feminističkom kontekstualizovanju, pa čak i, uprkos povremenom pojavljivanju, Deridinoj dekonstrukciji (up. Lentricchia 1980, 177; 183; 185). Derida je ranije odredio dekonstrukciju kao "pitanje (...) opreza kada je reč o implikacijama, o istorijskim sedimentima jezika koji koristimo" (u Macksey i Donato 1970, 1972, 271). Ispostavlja se da čak i argument Pola Rikera iz brojnih tomova *Vremena i priče*, da vreme postaje ljudsko vreme naracijom o njemu, pripada ovom opštem postmodernističkom procesu ukrštanja koji vodi u pravcu problematizovanja. Shvaćeno je da fikcija i historiografija učestvuju u istom činu refiguracije, preobli-

kovanja našeg iskustva vremena putem konfiguracije zapleta; one su delatnosti koje se međusobno dopunjuju.

Ali nigde nije jasnija nego u historiografskoj metafikciji da takođe postoji protivrečnost u srcu postmodernizma: formalističko i istorijsko nalaze se jedno uz drugo, ali nije prisutna dijalektika. Nerazrešene napetosti postmoderne estetske prakse ostaju paradoksi ili, verovatno tačnije, protivrečnosti. Bartov utopijski san o teoriji teksta koja bi istovremeno bila i formalistička i istorijska (1981b, 45) je ostvarljiv, ali samo ako smo voljni da prihvatimo problematične i dvostruke tekstove. Bahtin (Medvedev) (1978) je tvrdio da su forma i istorija međusobno povezane i uzajamno određujuće, ali to važi za postmodernizam samo ako ne pokušamo da ih spojimo u celinu. Korisno je imati na umu bahtinovski model dijaloškog. Monološki diskursi moći i autoriteta nisu jedini mogući odgovori na ono što je nazvano našim dobom priznavanja gubitka određenosti koje karakterišu ljudsko stanje (Reiss 1983, 194). Paradoksalno delovanje (uspostavljanje i potom rušenje) ne mora da zadovolji kao što zadovoljava ponuda razrešene dijalektike, ali ono bi moglo biti jedini ne-totalizujući odgovor.

Teoretičar arhitekture Manfredo Tafuri tvrdi da je neophodno uključiti se danas u "istorijsku procenu sadašnjih protivrečnosti", ali da nije neophodno njihovo razrešenje (M. Tafuri 1980, 2). Postmoderna arhitektura i vizuelne umetnosti, kao i književnost, moraju da se prilagode pokušajima modernizma da bude *izvan* istorije – putem čiste forme, apstrakcije ili mita – ili da ga *nadziru* putem teorijskih modela zatvorenosti. U postmodernoj fikciji književno i historiografsko su uvek zajedno – obično sa destabilizujućim, da ne kažemo rastrojavajućim, rezultatima. Jedan primer krajnje uznemirujućih posledica postmodernog problematizovanja istorije: junak *Paklenih mašina*

žudnje doktora Hofmana Andžele Karter uznemiren je slikama u kući đavoljeg doktora. On razmišlja:

Ove slike su obilno lakirana ulja naslikana u veličini i stilu devetnaestovekovnih akademskih slikara. Sve one prikazuju lica i scene koje prepoznajem sa starih fotografija i sa sepijskih i njihovih reprodukcija zaboravljenih remek-dela... Kada sam čitao naslove urezane na metalnim pločicama pri dnu svakog rama, shvatao sam da one opisuju scene kao što je "Lav Trocki komponuje simfoniju Eroika"; potpuno su mi bili poznati okviri naočara od žice, jevrejski žbun kose, plamteće oči. Svetlost inspiracije bila je u njegovim očima, četvrtine i osmine slivale su se sa vrha njegovog pera na listove rukopisa položene po crvenom plišu koji je pokrivaio sto od mahagonija, za kojim je on radio u otmenoj pomami genija. Van Gog je prikazan kako piše "Orkanske visove" u gostinjskoj sobi Hovortove parohije, sa zavijenim uhom. Posebno me šokiralo ogromno platno Milтона kako slep slika božanske freske na zidovima Sikstinske kapele.

(1972, 197-8)

Uočivši njegovu zbunjenost, doktorova kćer objašnjava: "Kada je moj otac ponovo napisao istorijske knjige, svi su trenutno priznali da su te stvari uvek bile istina".

7. ISTORIOGRAFSKA METAFIKCIJA: RAZONODA PROŠLOG VREMENA

Mi, teoretičari, moramo poznavati zakone perifernog u umetnosti. U stvari, periferno je neestetski skup. Ono je povezano sa umetnošću, ali ta veza nije kauzalna. Umetnost, da bi preživela, mora imati nove sirove materijale. Infuzije perifernog.

Viktor Šklovski

U devetnaestom veku, u najmanju ruku pre uspona Rankeove "naučne istorije", književnost i istorija smatrane su granama istog naučnog stabla, stabla koje traga za "tumačenjem iskustva, sa svrhom da usmerava i uzdiže čoveka" (Nye 1966, 123). Zatim je došlo do razdvajanja čiji su rezultat današnje zasebne discipline književnog i istorijskog učenja, bez obzira na činjenicu što realistički roman i Rankeov istoricizam dele mnoga zajednička uverenja vezana za mogućnosti činjeničnog pisanja o stvarnosti koju je moguće posmatrati (H. White 1976, 25). Međutim, upravo je takva razdvojenost književnog i istorijskog sada izazvana u postmodernoj teoriji, a nedavna kritička čitanja istorije i fikcije više su usredsređena na ono što je zajedničko za ova dva načina pisanja nego na ono što ih čini različitim. Smatra se da oni svoju snagu u većoj meri izvode iz verovatnoće nego iz nekakve objektivne istine; identifikovani su kao lingvističke konstrukcije, umnogome konvencionalizovane svojim narativnim

formama i nimalo prozirne bilo u smislu jezika, bilo u smislu strukture; čini se da su u jednakoj meri intertekstualni, razvijajući tekstove o prošlosti unutar sopstvene složene tekstualnosti. Ali oni su takođe implikovana učenja istoriografske metafikcije. Kao i novije teorije vezane za istoriju i fikciju, ovaj tip romana traži od nas da se podsetimo da su istorija i fikcija same istorijski pojmovi i da su njihove definicije i međudnosi istorijski određeni i vremenski promenljivi (v. Seamon 1983, 212-16).

Kao što je Barbara Foley ukazala, u prošlom veku istorijsko pismo i pismo istorijskog romana međusobno su uticali jedno na drugo: Makolijev /Macaulay/ dug Skotu /Scott/ bio je očigledan, a takođe i Dikensov Karlajlu /Carlyle/ u *Priči dva grada* (Foley 1986a, 170-1). Danas se novi skepticizam ili sumnja u istorijsko pismo koja se može pronaći u delima Hejdene Vajta i Dominika Lakapre ogleda u pounutrašnjem izazovima historiografiji u romanima kao što su *Sramota*, *Javno spaljivanje* ili *Magor*: oni dele isti osporavajući stav prema uobičajenom upotrebljavanju narativnih konvencija, referenci, te upisivanje subjektivnosti, njihovog identiteta kao tekstualnosti i čak njihovih implikacija u ideologiji. I u fikciji i u istorijskom pismu naše poverenje u empirijske i pozitivističke epistemologije danas jeste poljuljano, ali verovatno još uvek nije uništeno. A to opravdava skepticizam pre nego bilo kakva realna osuda; to isto tako opravdava paradokse koji određuju postmoderne diskurse. Argumentovala sam da je postmodernizam protivrečna kulturna inicijativa koja je snažno utkana u ono što pokušava da ospori. Ona upotrebljava i zloupotrebljava same strukture i vrednosti koje osporava. Istoriografska metafikcija, na primer, održava razliku između svog formalnog samo-predstavljanja i svog istorijskog konteksta, i na taj način problematizuje samu mogućnost istorijskog znanja, jer tu ne postoji pomirenje,

ne postoji dijalektika – postoji samo, kao što smo videli u prethodnom poglavlju, neotklonjiva protivrečnost.

Samim tim, istorija diskusije o odnosu umetnosti prema historiografiji je važna za svaku poetiku postmodernizma, pošto je njihovo razdvajanje tradicionalno. Prema Aristotelu (1982, I, 451a-b), istoričari su mogli da govore samo o onome što se dogodilo, o pojedinostima prošlosti; pesnik, s druge strane, govorio je o onome što se moglo ili trebalo dogoditi te je tako u većoj meri mogao da se bavi opštim stvarima. Oslobođen linearnog nasleđa istorijskog pisma, pesnički zaplet mogao je imati drukčija jedinstva radnje. To nije značilo da se istorijski događaji i ličnosti nisu mogli pojaviti u tragediji: "ništa ne smeta da nešto od onoga što se istinski dogodilo bude takve prirode da se prema zakonima verovatnosti ili mogućnosti moglo dogoditi" (I, 451b). Istorijski napisi su viđeni bez takvih konvencionalnih ograničenja verovatnosti ili mogućnosti. Od tada mnogi istoričari ipak koriste tehnike fikcionalnog predstavljanja da bi stvorili imaginarne verzije njihovih istorijskih, stvarnih svetova (v. Holloway 1953; Levine 1968; Braudy 1970; Henderson 1974). Postmoderni roman učinio je to isto, i tome suprotno. To je deo postmodernističkog stava po kojem se treba suprotstaviti paradoksima fiktivnog/istorijskog predstavljanja, pojedinačnog/opšteg i sadašnjeg/prošlog. A to suprotstavljanje je samo po sebi protivrečno, zato što odbija da oživi ili poništi bilo jednu bilo drugu stranu dihotomije, a ipak je više nego voljno da ih iskoristi.

Istorija i fikcija su, naravno, oduvek bili žanrovi poznati po poroznosti. U različita vremena uključivali su u svoje elastične granice forme kao što su putopis i razne verzije onoga što danas nazivamo sociologijom (Veyne 1971, 30). Nije iznenađujuće što su mogla postojati podudaranja idejnih interesa, pa čak i međusobni uticaji između ova dva žanra. U osamnaestom veku postojala je tendencija da

središte zajedničkih interesa bude u odnosu etike (ne činjeničnosti) i istine u pripovesti. (Samo sa prolaznim odlukama parlamenta koje su definisale klevetu, predstava o istorijskoj "činjenici" stupila je u ovu debatu – L. J. Davis 1983.) Nije slučajno što su "pisci romana, kako se čini, od početka pretendovali na to da njihovo delo nije načinjeno, već da jednostavno postoji" (Josipovici 1971, 148); to je, u stvari, bilo bezbednije u smislu zakonitosti i etičnosti. Dela Defoa su zaista zastupala istinitost i zaista su ubedila neke čitaoce da su činjenična, ali većina današnjih čitalaca (i mnogi tadašnji) imali su zadovoljstvo dvostruke svesti fiktivnosti i "stvarne" osnove – kao i čitaoci savremene historiografske metafikeije.

U stvari, roman Majkla Kucija *Fo* upravo se obraća tom pitanju odnosa pisma "priče" i pisma "istorije" prema "istini" i isključivanju u Defoovoj praksi. Tu je prisutna neposredna veza sa poznatim pretpostavkama historiografije: da

je svaka istorija istorija nekog entiteta koji postoji određen period vremena, tako da istoričari, razlikujući istoričara od pripovedača fiktivnih ili lažnih priča, žele da izraze doslovnu istinu.

(M. White 1963, 4)

Fo obelodanjuje da pripovedači sasvim sigurno mogu prećutati, isključiti i izostaviti izvesne događaje i ljude iz prošlosti, ali isto tako sugerise da istoričari čine to isto: gde su žene u tradicionalnim istorijama osamnaestog veka? Kao što smo videli, Kuci nudi provokativnu fikciju po kojoj Defo nije napisao *Robinzana Krusoa* po informaciji dobijenoj od muškog istorijskog brodolomnika, Aleksandra Selkirka ili iz drugih opisa putovanja, već po informacijama koje mu je dala "ućutkana" žena, Suzan Barton, koja je takode bila brodolomnik na "Krusoovom" ostrvu. Kruso joj je predložio da svoju priču ispriča piseu koji će je "iznijansirati". Ona se najpre opire, jer je želela da

ispriča "istinu", a Kruso je priznao da je piščev "zanat u knjigama, a ne u istini" (1986, 40). Ali Suzan je sagledala problem: "Ako ne mogu istupati kao pisac i zakleti se u istinitost svoje priče, u čemu je njena vrednost? Mogu isto tako sanjati o tome u toplom i udobnom krevetu u Čičesteru" (40).

Suzan kazuje svoju priču Fou (on je "De" dodao tek kasnije i na taj način izmakao Kucijevoj ironiji), a on reaguje kao romanopisac. Suzan je odgovorila razdraženo:

Zapazili ste da bi bilo bolje da Kruso nije spasao samo musketu, barut i sačmu, već i stolarski kovčeg i tako napravio sebi čamac. Ne želim da budem zanovetalo, ali mi smo živeli na ostrvu koje je toliko izloženo vetru da je svako drvo koje naraste bilo izuvijano i savijeno.

(1986, 55)

Frustrirana, počinje da piše sopstvenu priču: "Ženski brodolomnik. Tačan izveštaj o godini provedenoj na pustom ostrvu. Sa mnogo neobičnih okolnosti koje nikada nisu ispričane." (67). Ali otkriva da se problemi pisanja istorije ne razlikuju od problema pisanja fikcije: "Da li su ovo dovoljno neobične okolnosti da bi se od njih napravila priča? Koliko će potrajati pre nego što budem primorana da izmišljam nove i neobičnije okolnosti: spasavanje alata i musketa sa Krusoovog broda; izgradnju čamca; iskrcavanje ljudoždera?" (67). Ipak njena konačna odluka je da "ono što prihvatimo u životu ne možemo prihvatiti u istoriji" (67), a to su laži i izmišljotine.

Druge historiografske metafikcije – *Čivene poslednje reči*, *Legs*, *Vodena zemlja*, *Sramota* – bile su takođe opsednute povezanošću "fiktivnih" i "lažnih" priča (i istorija). Rušdijev pripovedač u *Sramoti* otvoreno upućuje moguće prigovore svojoj poziciji spoljašnjeg/unutrašnjeg pisanja o događajima u Pakistanu iz Engleske i na engleskom:

Autsajderu! Ti si onaj koji stupa na tuđe zemljište! Ti nemaš prava na to! Znam: niko me nikad nije uhapsio /kao što su uhapsili prijatelja o kojem on upravo piše/. Niti će verovatno ikada. Lovokradice! Gusaru! Odbacujemo tvoj autoritet. Znamo te, sa tvojim stranim jezikom koji te obavija kao zastava: šta možeš reći osim laži, pričajući o nama na tvom dvosmislenom jeziku? Odgovaram sa više pitanja: Da li istoriju treba smatrati samo vlasništvom učesnika? U kojim sudovima je odobreno pravo na takve tvrdnje. Koje granične komisije su ucrtale teritorije?

(1983, 28)

Osamnaestovekovno interesovanje za laži i neistinitost postaje postmoderno interesovanje za višestrukost i rasipanje istine(a), istine(a) koja se odnosi na osobenost mesta i kulture. Ipak, paradoks još uvek postoji: u *Sramoti* saznajemo da se *indijska* istorija, kada je formiran Pakistan, morala napisati mimo pakistanske prošlosti. Ali, ko je izvršio taj posao? Istoriju su preradili imigranti, na uvezenim jezicima – urdu i engleskom. Pripovedač je bio, kako sam kaže, prisiljen od strane istorije da piše na engleskom, "a to zauvek menja ono što je napisano" (38).

Postoji još jedna duga tradicija koja potiče (kao što smo videli) od Aristotela i koja ne samo da odvaja fikciju od istorije kao načina pisanja koje je ograničeno prikazivanjem mogućeg i osobitog, već je čini i superiornijom. Romantičarske i modernističke tvrdnje o autonomiji i nadmoćnosti umetnosti dovode, kao što je Džejn Tompkins (Jane Tompkins 1980b) ukazala, do marginalizacije književnosti, što krajnosti metafikcije (kao što su američka nadfikcija ili francuski Novi novi roman) samo pogoršavaju. Historiografska metafikcija, u namernoj suprotnosti prema onome što sam nazvala kasnomodernističkom radikalnom metafikcijom, pokušava da demarginalizuje književnost putem suočavanja sa istorijskim, i to i tematski i formalno.

183

Roman Kriste Volf *Bez mesta. Nigde.* bavi se fikcionalnim susretom dve istorijske ličnosti, dramatičara Hajriha fon Klajsta i pesnikinje Karolin fon Ginderode: "Tvrđnja da su se susreli: legenda koja nam odgovara. Sami smo videli, grad Vinkel, na Rajni." Pripovedački glas "mi", u prezentu, ističe metafiktivnu istorijsku rekonstrukciju na nivou forme. Ali, na tematskom nivou se, isto tako, susreću život i umetnost. To je tema romana, pošto Klajst Volfove pokušava da sruši zidove između "književnih fantazija i stvarnosti sveta" (1982, 12) tako što osporava razdvajanje pesnika od praksisa koje vrše njegove kolege: "Od svih ljudi ovde, niko od mene nije intimnije povezan sa realnim svetom" (82). On je taj koji, na kraju krajeva, pokušava da napiše romantično istorijsko delo o Roberu Giskaru, vojvodi od Normandije. Takođe, metafiktivno i historiografsko se susreću u intertekstovima romana, pošto putem njih Volfova naglašava kulturni i istorijski kontekst tog fiktivnog susreta. Intertekstovi uključuju pisma Ginderodeove, kanonska romantičarska dela, kao što su Helderlinov *Hiperion*, Geteov *Torkvato Taso* i Brentanove *Pesme* – ali, sve u svemu, tema je sukob između umetnosti i života. Ovaj roman nas podseća, kao i mnogo ranije Rolan Bart (1967), da je devetnaesti vek, moglo bi se reći, izrodio realistički roman i pripovedačku istoriju, dva žanra kojima je zajednička težnja da odaberu, konstruišu i iskažu samodovoljan i zatvoren narativni svet, koji bi trebalo da bude predstavljajući, ali ipak razdvojen od promenljivog iskustva i istorijskog razvojnog toka. Istorija i fikcija, danas, imaju zajedničku potrebu da osporavaju ovakve pretpostavke.

II

Za istinsku umetnost spoljašnja stvarnost je sporedna. Umetnost stvara sopstvenu stvarnost, čiju beskra-

jnu prefinjenost čine istina i savršenstvo lepote. Istorija je sasvim drukčija: Ona je empirijska potraga za spoljašnjim istinama, a u najboljem slučaju, za najpotpunijim i najdubljim spoljašnjim istinama, za potpunom podudarnošću sa apsolutnom stvarnošću prošlih događaja.

Dejvid Haket Fišer (D. Hackett Fischer)

Ove reči, naravno, nisu bez ironijskog tona, pošto je Fišer opisao ono što smatra standardnom predrasudom istoričara o odnosu umetnosti prema istoriji. Ali to nije daleko od opisa osnovnih pretpostavki mnogih vidova formalističke književne kritike. Za I. A. Ričardsa, književnost se sastoji od "pseudo-izjava" (1924); za Nortropa Fraja (1957), umetnost je hipotetična a ne stvarna – to su verbalne formulacije koje podražavaju stvarne izjave; strukturalisti su, slično Ser Filipu Sidniju (Sydney), tvrdili da

književnost nije diskurs koji može ili mora biti tačan, ona je diskurs koji, zapravo, ne dozvoljava da bude stavljen na probu istinitosti; ona nije ni istinita ni lažna, postaviti to pitanje nema smisla; to je ono što određuje sam njen status "fikcije".

(Todorov 1981a, 18)

Istoriografska metafikcija sugerise da istina i laž zaista ne mogu biti pravi termini prilikom razmatranja fikcije, ali ne zbog gore navedenog razloga. Postmoderni romani kao što su *Floberov papagaj*, *Čuvane poslednje reči* i *Magot* otvoreno tvrde da *istine* postoje samo u množini, nikada jedna Istina; i retko postoji laž *per se*, već samo istine drugih. Fikcija i istorija su naracije razdvojene svojim okvirima (v. B. H. Smith 1978), okvirima koje je historiografska metafikcija prva ustanovila, a potom ih prekoračila, postavljajući žanrovske ugovore između fikcije i istorije. Tu su postmoderni paradoksi složeni. Međusobni

odnos historiografskog i metafikcionalnog istura u prvi plan odbacivanje zahteva za "autentičnim" predstavljanjem i "neautentičnim" oponašanjem, a stvarni smisao umetničke originalnosti je izazvan jednako snažno kao što je snažna prozirnost istorijske referencijalnosti.

Postmoderna fikcija sugerise da pre-ispisati ili predstaviti prošlost u fikciji ili u istoriji znači, u oba slučaja, otvoriti je prema sadašnjosti, zaštititi je od toga da bude konačna i teleološka. Takvo je i učenje romana kao što je L. K. Suzan Dejč, sa njegovim dvostrukim naslagama istorijske rekonstrukcije, od kojih je svaka prikazana sa metafikcionalnom samosvešću. Delovi dnevnika fiktivne glavne junakinje Lisjen Krozje, marginalizovane učesnice-svedoka istorijske revolucije u Parizu 1848, dvaput su redigovani i prevedeni: jednom je to učinila Vila Renfild, a drugi put, posle njene smrti, njena mlada asistentkinja. Novije interesovanje za arhivsku istoriju žena doživelo je zanimljiv, novi preokret, pošto su dva prevoda završetka Lisjeninog dnevnika toliko različita da je celokupna prevodilačka delatnost, kao i istraživanje, dovedena u pitanje. U tradicionalnijoj Vilinoj verziji, Lisjen umire od tuberkuloze u Alžiru, napuštena od svog ljubavnika revolucionara. U verziji njene radikalnije asistentkinje (veteranke Berklija 1968. za kojom je, zbog bombaškog napada, tragala policija), Lisjen, dok čeka da bude uhapšena zbog revolucionarnih aktivnosti, jednostavno obustavlja pisanje.

Ostale historiografske metafikcije ukazuju na drukčije implikacije preispisivanja istorije. *Čehovljevo putovanje* Jana Votsona započinje, u maniru istorijskog romana, sa putovanjem Antona Čehova 1890. po Sibiru radi posete koloniji osuđenika. Sledeće poglavlje, međutim, uspostavlja napetost između toga i okvira 1990: u vreme Povlačenja ruskih umetnika na selo, režiser, scenarista, i glumac koji liči na Čehova sastaju se da bi planirali film o tom

istorijskom putovanju 1890. Plan je da se hipnotiše glumac i snimi njegov ulazak u ličnost Čehova i prošlost. Zatim će scenario iskrsnuti iz tih traka. Oni, ipak, nailaze na ozbiljan problem: glumac počinje da *menja* datume potvrđenih istorijskih događaja, preseljavajući Tungušku eksploziju iz 1888. u 1908. Rečeno nam je da je od te tačke "filmski projekat potonuo dublje u kaos neistorije" (1983, 56). Treće lice naracije iznenada interveniše: svemirski brod u budućnosti se priprema da bude lansiran u prošlost. (Dok u isto vreme, na Povratku, magla izoluje spisateljski tim u bezvremenskom svetu; ne mogu da uspostave telefonsku vezu; odsečene su sve veze sa spoljašnjostju.) Komandant svemirskog broda shvata da prisustvuje preradi istorije: eksplozija iz 1908. godine postaje eksplozija iz 1888, a obe predočavaju (ponavljaju?) atomske eksplozije kasnijeg datuma. On je uhvaćen u omču vremena koja čini nemogućim svaki snažan osećaj za istoriju ili realnost. (U biblioteci su, na Povratku, pronađene nove knjige, prerađene verzije, ne istorije, već književnosti: *Jabučnjak*, *Uj-ka Ivan*, *Tri rodake*, *Snežna guska*. To ne znači da istorija ostaje nedirnutu: Jovanka Orleanka, Trocki i drugi se menjaju do neprepoznavanja, u alegoriji ne samo na prepravljenu rusku istoriju već, isto tako, na sve naše prerade istorije, namerne i slučajne.)

Taj svet provizornosti i neodređenosti je učinjen još složenijim u trenutku kada konsultovanje sa *Sovjetskom enciklopedijom* potvrđuje glumčevu izmenjenu verziju Tunguške ekspedicije. Tim odlučuje da njihov film, naslovljen (kao i roman) *Čehovljevo putovanje*, neće biti eksperimentalan, kako su predočili, već *cinéma vérité*, uprkos čitaočevoj svesti da je hipnotičko saobražavanje sa vremenom izazvalo iskrivljavanje koja je uništilo *Višnjik* i *Galeb* pretvorilo u *Snežnu gusku*. Kao što kaže jedan pripadnik tima:

Prošli događaji mogu biti izmenjeni. Istorija ponovo napisana. Pa, upravo smo otkrili da to, takođe, važi za stvarni svet. Možda se stvarna istorija sveta stalno menja? A zašto? Zato što je istorija fikcija. To je san čovečjeg uma, večna težnja prema čemu? Prema savršenstvu.

(1983, 174)

Tekst pruža ironijski kontekst u kojem se čita ovaj poslednji iskaz: odmah zatim je pomenut Aušvic, a odjeci Džojlsa u odlomku podsećaju da, po njemu, istorija nije bila san, već košmar iz kojeg pokušavamo da se probudimo.

Problematizovanje prirode istorijskog znanja, u romanima kao što je ovaj, ukazuje ujedno na potrebu da se fikcija i istorija razdvoje i na opasnost njihovog razdvajanja kao pripovedačkih žanrova. Takođe, takvo problematizovanje je u prvom planu većeg dela savremene književne teorije i filosofije istorije, od Hejdena Vajta do Pola Vejna. Kada potonji naziva istoriju "istinitim romanom" (1971, 10), on ukazuje na zajedničke konvencije dva žanra: odabir, organizaciju, diegesis, anegdotu, vremenski tok i stvaranje zapleta (14, 15, 22, 29, 46-8). Ali ne može se reći da su istorija i fikcija "isti poredak diskursa" (Lindenberg 1984, 18). One su različite, iako su im zajednički društveni, kulturni i ideološki konteksti i formalne tehnike. Romani (sa izuzetkom nekih ekstremnih nadfikcija) inkorporišu u izvesnom obimu društvenu i političku istoriju, iako je taj obim promenljiv (Hough 1966, 113); historiografija je u istoj meri strukturisana, koherentna i teleološka kao i svaka narativna fikcija. Ne samo roman već i istorija nije "opipljivo ni jedno ni drugo" (Kermode 1968a, 235). I istoričari i romanopisci ustanovljavaju svoje subjekte kao moguće objekte narativnog predstavljanja, kao što je tvrdio Hajden Vajt (1978a, 56) (ali samo za

istoriju). A oni to čine pomoću samih struktura i jezika koje koriste da prikažu subjekte. Po ekstremnoj formulaciji Žaka Ermana (Jacques Ehrmann): "Istorija i književnost ne postoje sami od sebe i sami u sebi. Mi ih ustanovljavamo kao objekte našeg razumevanja" (1981, 253). To je učenje tekstova kao što je Doktorovljev *Dobro došli u Teška Vremena*, roman o pokušaju da se napiše istorija koja pokazuje da je historiografija najproblematičniji čin: da li mi pišući našu prošlost stvaramo našu budućnost? Da li je povratak Lošeg Čoveka iz Badija oživljavanje prošlosti ili ponovno pisanje prošlosti?

Postmodernizam namerno brka predstavu po kojoj je problem istorije verifikacija, dok je problem fikcije istinitost (Berthoff 1970, 272). Obe forme naracije su označavajući sistemi u našoj kulturi; obe su ono što je Doktorov jednom nazvao načinima "izgladivanja sveta, sa svrhom uvođenja smisla" (1983, 24). A historiografske meta-fikcije kao što je Kuverovo *Javno spaljivanje* otkrivaju konstruisanu, nametnutu prirodu takvog značenja (i naše potrebe da proizvodimo značenje). Ovaj roman uči da "je sama istorija zavisna od narativnih konvencija, jezika i ideologije sa ciljem da prikaže objašnjenje onoga što se stvarno dogodilo" (Mazurek 1982, 29). I istorija i fikcija su kulturni znakovni sistemi, ideološke konstrukcije čija ideologija obuhvata njihova svojstva autonomnosti i samosadržajnosti. Metafiktionalnost ovih romana naglašava Doktorovljevu predstavu po kojoj

je istorija vrsta fikcije u kojoj živimo i nadamo se da ćemo preživeti, a fikcija je vrsta spekulativne istorije kojom se raspoloživi podaci shvataju kao brojniji i raznovrsniji po svojim izvorima nego istorijski.

(1983, 25)

Fredrik Džejmson je tvrdio da je istorijsko predstavljanje zasigurno u krizi, kao što je u krizi i linearni roman, a uglavnom iz istog razloga:

Najinteligentnije "rešenje" ovakve krize ne sastoji se od potpunog napuštanja istoriografije kao nemogućeg cilja i, u isti mah, ideološke kategorije, već pre – kao u modernističkoj estetici – u reorganizaciji njenih tradicionalnih postupaka na različitim nivoima. U ovakvoj situaciji čini se da je Altiserov predlog namudriji: pošto staromodna naracija ili "realistička" istoriografija postaje problematična, istoričari bi trebalo da ponovo formulišu svoj poziv – da više ne stvaraju nekakvo jasno predstavljanje istorije "onako kako se zaista dogodilo", već da pre stvaraju *koncept* istorije.

(1984c, 180)

Postoji samo jedna reč koju bih izmenila: čini mi se da je reč "modernistička" manje podesna od reči "postmodernistička", iako se sa tim Džejmson nikada ne bi složio (v. 1983; 1984a). Postmoderna istoriografska metafikcija je učinila upravo ono što Džejmson zahteva, mada postoji više problema, ne samo proizvodnja "koncepta istorije" (i fikcije). Ova dva žanra mogu biti tekstualne konstrukcije, naracije koje su ne-originalne u svojim oslanjanjima na intertekstove prošlosti i neizbežno ideološki opterećene, ali nisu, bar istoriografska metafikcija nije, "usvajanje ekvivalentnih postupaka predstavljanja ili ustanovljavanje ekvivalentnih načina spoznaje" (Foley 1986a, 35). Ipak, postoje (ili su postojale) kombinacije istorije i fikcije koje pokušavaju da dostignu takvu ekvivalentnost.

III

Binarna opozicija između fikcije i činjenice više nije relevantna: u svakom diferencijalnom sistemu, značajno je što postoji tvrdnja o prostoru između njih entiteta.

Pol de Man (Paul de Man)

Možda. Ali istoriografska metafikcija sugerise dalje postojanje relevantnosti takve opozicije, čak i ako je ona problematična. Takvi romani postavljaju, a zatim brišu crtu koja postoji između fikcije i istorije. Ovakva vrsta žanrovskog zamagljivanja karakteristika je književnosti još od klasičnog epa i Biblije (v. Weinstein 1976, 263), ali je, u isti mah, takvo otvoreno prelaženje granica u većoj meri osobenost postmodernog. Umberto Eko tvrdi da postoje tri načina da se narativizuje prošlost: romana, hvalisava priča i istorijski roman. Dodaje da je, prilikom pisanja *Imena ruže* (1983, 1984, 74-5) težio ka potonjem. Istorijski romani, po njegovom osećaju, "ne identifikuju u prošlosti samo uzroke onoga što se kasnije desilo, već isto tako otkrivaju proces putem kojeg ti uzroci počaku počinju da stvaraju svoje učinke" (76). Zbog toga njegovi srednjovekovni junaci, kao i junaci Džona Banvila u *Doktoru Koperniku*, govore, na primer, kao Vitgenštajn. Međutim, dodala bih da ovaj izum ukazuje na četvrti način narativizacije prošlosti: na istoriografsku metafikciju – a ne na istorijsku fikciju – sa njenom dubokom samosvešću o načinu na koji se to vrši.

Koja je razlika između postmoderne fikcije i onoga što obično shvatamo kao istorijsku prozu devetnaestog veka (iako su njeni oblici opstali sve do danas – v. Fleischman 1971)? Potonji žanr je teško uopštiti, jer istorija, kao što su teoretičari ukazali, igra brojne i raznolike uloge, na različitim nivoima uopštenosti, u svojim različitim oblicima ispoljavanja. Postoji nizak stepen saglasnosti o tome da li je istorijska prošlost uvek prikazivana kao individualizovana, partikularizovana i prošla (tj. različita od sadašnjosti) (v. Shaw 1983, 26; 48; 148), ili je takva prošlost ponudena kao tipična i, samim tim, kao sadašnja, ili bar kao zajedničke vrednosti koje prošlost tokom vremena deli sa sadašnjošću (Lukacs 1962). Priznajući teškoće određivanja (v. takođe Turner 1979; Shaw 1983) onoga što je

zajedničko za istorijski roman i većinu žanrova, istorijsku fikciju bih definisala kao nešto što se ugledalo na istoriografiju do te mere da je motivisano i stavljeno u funkciju pomoću predstave o istoriji kao uobličavajućoj sili (narativne i ljudske sudbine) (vidi Fleishman 1971). Uglavnom, kritičari se prilikom određivanja najčešće moraju suočiti sa uticajnim i preciznijim određenjem Đerđa Lukača, a u tome ni ja nisam izuzetak.

Lukač je osetio da bi istorijski roman, prikazujući mikrokosmos koji uopštava i koncentriše (1962, 39), mogao predstaviti istorijski proces. Junak, dakle, treba da bude tip, sinteza opšteg i pojedinačnog, "svih ljudskih i društvenih osnovnih determinanti". Iz ove definicije jasno je da junaci istoriografske metafikcije nisu ništa drugo do podesni tipovi: oni su eks-centrici, marginalizovane, periferne figure fiktionalne istorije – Kolhaus Voker (u *Regtajmu*), Saleh Sinaj (u *Deci ponoći*), i porodica Fever (u *Nocima u cirkusu*). Čak i istorijski likovi poprimaju različit, osoben i krajnje eks-centričan status: doktor Kopernik (u istoimenom romanu), Hudiini (u *Regtajmu*) i Ričard Nikson (u *Javnom spaljivanju*). Istoriografska metafikcija se zalaže za postmodernu ideologiju pluraliteta i priznavanja razlike: "tip" tu nema funkciju, sem kao nešto što treba ironijski podržati. Ne postoji osećaj za kulturnu univerzalnost. Glavni junak postmodernog romana kao što je Doktorovljeva *Danijelova knjiga* je otvoreno specifičan, individualan, kulturno i porodično uslovljen u svojoj reakciji na istoriju, javnu i privatnu. Narativna forma iznosi činjenicu da Danijel nije nikakav tip, bez obzira koliko pokušava sebe da shvati kao predstavnika Nove levice ili svojih roditelja.

Sa ovim pojmom tipa povezano je Lukačevo uverenje da je istorijski roman određen relativnom nebitnošću upotrebe detalja, koje on shvata "samo kao sredstvo za dostizanje istorijske vernosti, za stvaranje konkretno jasne

istorijske potrebe za stvarnom situacijom" (1962, 59). Dakle, preciznost ili čak istinitost detalja je nebitna. Pretpostavljam da se mnogi čitaoci i pisci istorijske fikcije sa tim ne bi složili (kao John Williams 1973, 8-11). Postmoderna fikcija osporava ovu određujuću karakteristiku na dva različita načina. Prvo, istoriografska metafikcija se poigrava sa istinom i neistinom istorijskog zapisa. U romanima kao što su *Fo*, *Vatrena voda* i *Čivene poslednje reči*, izvesni poznati istorijski detalji namerno su falsifikovani sa ciljem da se istaknu moguće mnemonički greške zapisane istorije i stalna mogućnost namerne i nenamerne greške. Druga razlika leži u načinu na koji postmoderna fikcija koristi detalj i istorijski podatak. Istorijska fikcija (po Lukaču) obično inkorporiše i asimiluje podatke sa namerom da stvori osećaj poverenja (ili atmosferu nabijenu specifičnošću i osobitošću) u fiktionalnom svetu. Istoriografska metafikcija inkorporiše, ali retko asimiluje takve podatke. Proces pokušavanja asimilacije, češće se nalazi u prvom planu: posmatrali smo naratore Andrićevog romana *Uobičajeno u porodici* ili Findlijevih *Ratova* (The Wars) kako pokušavaju da daju smisao istorijskim činjenicama koje su sakupili. Kao čitaoci ujedno vidimo sakupljanje i pokušaje da se stvori narativni poredak. Istoriografska metafikcija potvrđuje paradoks stvarnosti prošlosti, ali i njenu *tekstualizovanu dostupnost* za nas, danas.

Treća Lukačeva glavna određujuća karakteristika istorijskog romana je njegovo stavljanje istorijskih ličnosti u sporedne uloge. Jasno je da to nije slučaj u postmodernim romanima kao što su *Doktor Kopernik*, *Kepler*, *Legs* (o Džeku Dajmondu) i *Antihon* (o Đordanu Brunu). U mnogim istorijskim romanima, stvarne figure prošlosti se razvijaju da bi svojim prisustvom potvrdile autentičnost fiktionalnog sveta, kako bi formalnim i ontološkim opsenama prikrile spoj fikcije i istorije. Metafiktionalna samorefleksivnost postmodernih romana sprečava takva

izvrđavanja, a takav ontološki spoj postavlja kao problem. Kako možemo znati prošlost? Šta znamo (i šta možemo da znamo) o njoj sada? Kuver, na primer, u *Javnom spaljivanju* vrši znatno nasilje nad poznatom istorijom Rozenbergovih, ali to čini u satirične svrhe, u ima društvene kritike. Ne mislim da je nameravao da konstruiše hoptimičnu izdaju politički tragičnih događaja; možda je, međutim, hteo da čitaoca poveže sa stvarnim svetom političke akcije – čineći nas svesnim potrebe za ispitivanjem prihvaćenih verzija istorije. Otvoreno (i političko) zanimanje historiografske metafikcije za sopstvenu recepciju, za čitaoca, moglo bi izazvati sledeću distinkciju:

Diskurzivni kriterijum koji odvaja narativnu istoriju od istorijskog romana leži u tome što istorija pobuđuje provereno ponašanje prilikom recepcije; istorijske discipline iziskuju ugovor između autora i čitaoca koji zaključuje sporazum o pravičnosti ispitivanja. Istorijski romani nisu istorije, ne zbog svoje sklonosti prema neistini, već zbog toga što ugovor između autora i čitaoca poriče učešće čitaoca u zajedničkom projektu.

(Streuver 1985, 264)

U stvari, kao što smo videli u petom poglavlju, naglasak historiografske metafikcije na situaciji iskazivanja – tekst, proizvođač, primalac, istorijski i društveni kontekst – ponovo uvodi (vrlo problematičan) zajednički projekat.

Dok je besnela debata o određenju istorijskog romana, nastala je 1960-ih nova varijanta sukoba između istorije i fikcije – nefikcionalni roman. On se razlikuje po tretmanu skorijih činjeničnih događaja koji su, kao u *Smrti predsednika* (*The Death of a President*) Vilijama Mančestera (William Manchester), ispričani kao narativna istorija. To je više forma dokumentarne naracije koja namerno otvoreno koristi tehnike fikcije i obično nema pretenzije na objektivnost prikazivanja. U delima Hantera S.

Tompsona (Hunter S. Thompson), Toma Volfa i Normana Majlera (N. Mailer), autorovo strukturujuće iskustvo često se nalazi u prvom planu kao nova garancija "istinitosti", kao ono što su naratori individualno pokušali da opaze i nametnu kao obrazac onoga što su videli. Ova metafikcionalnost i provizornost očigledno povezuju nefikcionalni roman sa historiografskom metafikcijom. Ali postoje i značajne razlike.

Verovatno nije slučajno što je ovaj oblik Novog žurnalizma, kako je nazvan, bio američki fenomen. Vijetnamski rat je stvorio nepoverenje u zvanične "činjenice" prikazane od strane vojske i medija, a još je ideologija šezdesetih dozvolila revolt prema homogenizovanim oblicima iskustva (Hellmann 1981, 8). Rezultat je bila vrsta otvoreno ličnog i provizornog žurnalizma, autobiografskog po pobudi i performativnog po uticaju. Čuveni izuzetak je *U hladnoj krvi* (*In Cold Blood*) Trumana Kapota (Truman Capote), koji je moderna prerada realističkog romana, univerzalna u svojim pretpostavkama i sveznajuća u svojim narativnim tehnikama. Ali u delima kao što su *The Electric Kool-Aid Acid Test*, *Strah i gnušanje: Na pohodu po tragu '72*, *O vatri na Mesecu* (*Of a Fire on the Moon*), postoji neposredno suočavanje sa društvenom realnošću tipično za "šezdesete" (Hollowell 1977, 10). Uticaj novih mešavina fikcije i činjenica na popularnu, ako ne i na akademsku istoriju u nastupajućim godinama je očigledan: u *Putovanju Džona Brauna* (*John Brown's Journey*), Albert Frid (A. Fried) je prekršio pravila i pokazao oprezan pokret sopstvene zainteresovanosti u pravcu istorijskog predmeta. Knjiga je "obeležena osećajem istoričara pri činu rvanja sa njegovim predmetom" (Weber 1980, 144), kao što ističe podnaslov: *Zabeleške i razmišljanja o njegovoj i mojoj Americi*.

Nefikcionalni roman je svojom žurnalističkom raznovrsnošću možda uticao i na pisce, kao što je Tomas

Keneli (Thomas Keneally), koji pišu istorijske romane o nedavnoj prošlosti. Samosvest autorove zabeleške kojom započinje *Sindlerov kovčeg* (Schindler's Arc) objašnjava paradokse Kenelijeve prakse:

Dakle, pokušao sam da izbegnem svaku fikciju, jer bi fikcija obezvređila zapis i da napravim razliku između stvarnosti i mitova koji se verovatno povezuju sa čovekom Oskarovog ugleda. Ponekad je bilo neophodno pokušati rekonstruisati razgovore o kojima su Oskar i drugi ostavili samo najkraće zapise.

(1982, 9-10)

Na početku romana, Keneli ukazuje čitaocu na svoje rekonstrukcije (koje ne smatra za fikcionalizacije) pomoću samorefleksivnih fusnota ("Mi smo, dok posmatramo ovu malu zimsku scenu, na sigurnom" - 13) ili glagolskih oblika kondicionala. Štaviše, prisutna je progresija od početnih iskaza o mogućnosti i verovatnosti ("moguće je da" i "/oni/ su sada verovatno na oprezu") do, kako se priča nastavlja, generalizovane upotrebe (istorijskog) prošlog vremena i pojedinačnog autoritarnog glasa. To nije istoriografska metafikcija, mada na prvim stranicama veoma liči na nju. Niti je u potpunosti (ili dosledno) primer Novog žurnalizma, uprkos privrženosti "autoritetu činjenica" (Weber 1980, 36).

Nefikcionalni roman 1960-ih i 1970-ih nije samo, kako je Robert Skolz tvrdio (1968, 37), beležio savremenu histeriju istorije. Nije samo pokušavao da prigrli "fikcionalni element koji je neizbežan u svakom izveštavanju" i da zatim pokuša da zamisli svoj "put prema istini" (37). On je postavio ozbiljno pitanje: ko je odredio i stvorio istinu. To je njegov osobeni aspekt koji možda omogućava paradoksalnije osporavanje koje vrši istoriografska metafikcija. Izvestan broj kritičara uočio je paralele između ova dva oblika, ali oni izgleda nisu potpuno saglasni po pitanju oblika koje takve paralele mogu preuzeti. Za jedne, oba

oblika naglašavaju očiglednu, totalizujuću moć imaginacije pisaca da stvore jedinstva (Hellmann 1981, 16); za druge, oba oblika odbijaju da neutrališu nepredvidenost svodeći je na jedinstveno značenje (Zavarzadeh 1976, 41). Sa prvospomenutim bih se mogla složiti kao sa određenjem za nefikcionalni roman, iako ne svih metafikcija; a drugospomenuto sasvim sigurno određuju dosta savremenih samorefleksivnih dela mnogo preciznije nego Novi žurnalizam. Istoriografskoj metafikciji, naravno, paradoksalno odgovaraju oba određenja: uvodi totalizujući poređak samo da bi ga, svojom radikalnom provizornošću, intertekstualnošću i često fragmentarnošću, osporila.

Nefikcionalni roman je, u izvesnom smislu, još jedna kasno-modernistička tvorevina (v. Smart 1985, 3) u tom smislu što svojom samosvešću o procesu pisanja i naglašavanjem subjektivnosti (ili psihološkog realizma) priziva eksperimente Vulfove i Džojlsa sa ograničenim, dubokim vizijama u naraciji, iako, u Novom žurnalizmu, istorijsko prisustvo autora kao učesnika opravdava subjektivnu reakciju. Međutim, postmoderni romani kao što su *Ljudi spaljene šume* Rudija Viba parodiraju ovaj stav: Pjer Falkon, narativni učesnik u istorijskoj radnji, bio je stvaran, ali još uvek fikcionalizovan u romanu: on kazuje priču o istorijskom Luju Rilu posle sopstvene smrti, sa svim uvidima retrospekcije i pristupom informacijama koje verovatno ne bi imao kao učesnik.

U svakom slučaju, postoje nefikcionalni romani koji su po formi i sadržaju veoma bliski istoriografskoj metafikciji. Roman *Armije noći* (The Armies of the Night) Normana Majlera ima podnaslov *Istorija kao roman, roman kao istorija*. U oba dela knjige postoji trenutak kada narator upućuje čitaoca na pravila i izume koje su koristili romanopisci (1968, 152) i istoričari (245). Čini se da je njegova konačna odluka da istoriografija u krajnjem slučaju izneverava iskustvo i da moraju prevladati "nagoni

romanopisaca" (284). Takva samorefleksivnost ne slabí već, naprotiv, jača i ukazuje na neposredan nivo istorijskog angažovanja i reference teksta (up. Bradbury 1983, 159). Poput mnogih postmodernih romana, ova provizornost i neizvesnost (i namerno i očigledno konstruisanje značenja, takode) ne "baca sumnju na ozbiljnost" (Butler 1980, 131), već pre određuje novu postmodernističku ozbiljnost koja priznaje granice i moći "izveštavanja" ili pisanja o nedavnoj ili dalekoj prošlosti.

IV

Istorija je trodimenzionalna. Ona učestvuje u prirodi nauke, umetnosti i filosofije.

Luj Gotšalk (Louis Gottschalk)

Postmoderni romani povećavaju broj osobenih problema koji se odnose na interakciju historiografije i fikcije i koji zaslužuju detaljnije proučavanje: problema koji okružuju prirodu identiteta i subjektiviteta; pitanja reference i predstavljanja; intertekstualnu prirodu prošlosti; i ideoloških implikacije pisanja o istoriji. Mada će sve ovo biti naknadno razmatrano u posebnim poglavljima, ovde će kratak pregled pokazati gde je mesto ovih problema u poetici postmodernizma.

Pre svega, historiografske metafikcije privileguju dva načina naracije, koji problematizuju celokupnu predstavu o subjektivnosti: višestruke tačke gledanja (kao u Tomasovom *Belom hotelu*) ili otvoreno kontrolisanog naratora (kao u Swiftovoj *Vodenoj zemlji*). Međutim, ni u jednom od ovih načina ne nailazimo na uverenost subjekta u njegovu/njenu mogućnost da sa sigurnošću poznaje prošlost. To nije transcendiranje istorije, već problematizovano upisivanje subjektivnosti u istoriju. U romanu kao što su *Deca ponoći* ništa, pa čak ni čovekovo fizičko telo, ne pre-

življava nestabilnost koju je prouzrokovalo preispitivanje istorije u ne-razvojnem, ne-kontinuiranom smislu. Da bi upotrebilo (odgovarajući) jezik Mišela Fukoa, telo Salema Sinaja je izloženo kao "potpuno obeleženo istorijom i procesom istorijskog uništenja tela" (1977, 148). Kao što ćemo videti u desetom poglavlju, postmodernizam ustanovljava, diferencira i potom rasipa ustaljene narativne glasove (i tela), koji koriste pamćenje da bi pokušali da stvore smisao prošlosti. On postavlja i potom ruši tradicionalne koncepte subjektivnosti; on afirmiše i sposoban je da slomi "jedinstvo čovekovog bića putem kojeg on, mislilo se, može da produži svoj suverenitet nad prošlim događajima" (Foucault 1977, 153). Psihičko propadanje glavnog junaka u *Vodenoj zemlji* odražava takav slom, ali njegov snažan narativni glas afirmiše, na tipično postmodern i paradoksalan način, takvo jedinstvo. Isto to čine glasovi nepouzdanih naratora Berdžisovih (Anthony Burgess) *Zemaljskih moći* (Earthly Powers) i Vilijamsove *Zvezde večeri*, prvi "nije predan proverljivim činjenicama" (1980, 490), a drugi je, po sopstvenom priznanju, lažljivac.

Kao što ćemo videti u narednom poglavlju, jedan od postmodernih načina za doslovno inkorporisanje tekstualizovane prošlosti u tekst sadašnjosti pripada parodiji. U Foulzovom *Magotu* parodijski intertekstovi su i književni i istorijski. Cela knjiga je prošarana sa stranicama iz *Magazina za gospodu* iz 1736. godine, ali isto tako su prisutne brojne reference na osamnaestovekovnu dramu, aluzije koje su formalno motivisane prisustvom glumaca u zapletu. Ali Foulz se najčešće obraća prozi toga doba: njenoj pornografiji, njenom pohotljivom puritanstvu (kao u Richardsonovim romanima), ali iznad svega njenom mešanju činjenice i fikcije, kao u delima Defoa, čije je "osnovne postupke i ciljeve" narator svesno pozajmario (1985, 449).

Postmoderni intertekstualnost je formalni izraz želje da se popuni praznina između prošlosti i sadašnjosti či-

taoca i želje da se prošlost ponovo napiše u novom kontekstu. To nije modernistička želja da se sadašnjost nametne prošlosti ili da se učini da sadašnjost izgleda oskudno u poređenju sa bogatstvom prošlosti (v. Antin 1972, 106-14). To nije pokušaj da se poništi ili izbegne istorija. Umesto toga, u pitanju je direktno suočavanje prošlosti književnosti i prošlosti istoriografije, pošto je i ona izvedena iz drugih tekstova (dokumenata). Ona /post-moderna intertekstualnost/ upotrebljava i zloupotrebljava intertekstualne odjeke, tako što upisuje njihove moćne aluzije i potom tu moć ruši putem ironije. Sve u svemu, gotovo da više i nema modernističkog osećaja za jedinstveno, simboličko, vizionarsko "umetničko delo"; postoje samo tekstovi, već jednom napisani. Film *Raskršće* (Crossroads) Voltera Hila koristi biografiju i muziku Roberta Džonsona (Johnson) da bi stavio u prvi plan fikcionalnog Vilija Brauna i Svetlećeg dečaka, koji prihvataju faustovski izazov đavola u njegovoj pesmi "Crossroad's Blues".

Na šta, dakle, upućuje jezik istoriografske metafikcije? Na svet istorije ili na svet fikcije? Opšte je mišljenje da postoji korenita razdvojenost između osnovnih pretpostavki na kojima počivaju ove dve predstave o referenci. Pretpostavlja se da su istorijske reference stvarne, a da fiktionalne nisu. Ali postmoderni romani, kao što ću u devetom poglavlju podrobnije ispitati, u oba slučaja, u stvari, upućuju na prvi nivo ostalih tekstova: mi poznajemo prošlost (koja je zaista postojala) samo putem njenih tekstualizovanih ostataka. Istoriografska metafikcija problematizuje aktivnost referenci odbijajući da ih stavi u zagradu (kao što može nadjfikcija) ili da uživa u njima (kao što mogu nefiktionalni romani). To nije odsustvo značenja jezika, kao što izgleda misli Džerald Graf (1973, 397). Tekst još uvek komunicira. U stvari, on to čini vrlo didaktički. Nije prisutan toliko "gubitak vere u značaj spoljašnje stvarnosti" (403), koliko gubitak vere u našu

mogućnost da (neproblematično) *znamo* tu stvarnost i da smo, samim tim, kadri da je predstavimo u jeziku. U tom pogledu fikcija i istoriografija se ne razlikuju.

Takođe, postmoderna fikcija postavlja nova pitanja o referenci. Pitanje nije više "na koji empirijski stvaran objekat u prošlosti upućuje jezik istorije?", već "kojem diskurzivnom kontekstu bi mogao da pripada taj jezik? Na koje ranije tekstualizacije moramo biti upućeni?" To isto tako važi i za vizuelne umetnosti u kojima je problem reference verovatno jasnija. Šeri Levin je uramila Fajningerove (Feininger) fotografije stvarnih predmeta i *svoje* delo nazvala "Fotografije Andreasa Fajningera". Drugim rečima, uramila je postojeći diskurs da bi stvorila dvostruko udaljavanje od stvarnog. Uticaj Mersa Kanningama (Cunningham) na ples doveo je do postmoderne koreografije, koja ne samo da upotrebljava vizuelne i muzičke diskurse već isto tako obraća pažnju na koncepte koji bi pokret oslobodili od neposredne reference, kako u skulpturalnom, tako i u ekspresivnom smislu (Kirby 1975, 3-4).

Postmoderna umetnost je složenija i problematichnija nego što može sugerisati ekstremno kasnomodernističko samopredstavljanje, sa svojim gledištem da ne postoji prisustvo, spoljašnja istina koja proverava ili ujedinjuje, da postoji jedino samoreferenca (B. H. Smith 1978, 8-9). Istoriografska metafikcija to samosvesno sugerise, ali potom koristi da bi ukazala na diskurzivnu prirodu svake reference – i književne i istoriografske. Referent je uvek već upisan u diskurs naše kulture. Nema razloga za očajanje, on je glavna veza teksta sa "svetom", veza koja priznaje svoj identitet kao konstrukciju, pre nego kao simulakrum neke "stvarne" spoljašnjosti. Još jednom, to ne poriče da je prošlost "stvarno" postojala; to samo uslovljava naš način znanja o prošlosti. Možemo je znati samo kroz njene tragove, njene ostatke. Pitanje reference zavisi od onoga što Džon Serl (1975, 330) naziva zajedničkom

pretencijom", a Stenli Fiš smatra delom skupa "diskursnih sporazuma koji su zapravo odluke o tome šta može biti ugovoreno kao činjenica" (1980, 242). Drugim rečima, "činjenica" je određena diskursom; "dogadaj" nije.

Postmoderna umetnost nije toliko dvosmislena, koliko je podvojena i protivrečna. Prisutno je preispitivanje modernističke tendencije za napuštanjem predstavljanja (Harkness 1982, 9), tako što se ono materijalno uspostavlja i ruši. U vizuelnim umetnostima, kao i u književnosti, prisutno je preispitivanje odnosa znak/referenca, uprkos svesti o ograničenosti odvajanja samorefleksivnosti od društvene prakse (Menna 1984, 10). Istoriografska metafikcija pokazuje da je fikcija istorijski uslovljena i da je istorija diskurzivno strukturisana i nastoji da proširi debatu o ideološkim implikacijama fukooovskog udruživanja moći i znanja – na čitaoce i na samu istoriju kao disciplinu. Kao što se izrazio narator Rušdijeve *Sramote*:

Istorija je prirodan odabir. Mutantne verzije prošlosti bore se za dominaciju, iskrsavaju nove činjenice, a stare, gmižuće istine priterane su uza zid, sa povezom na očima i puše svoju poslednju cigaretu. Samo mutacije snažnih preživljavaju. Slabi, bezimeni, poraženi za sobom ne ostavljaju skoro ništa. Istorija voli samo one koji njome gospodare: to je odnos uzajamnog porobljavanja.

(1983, 124)

Pitanje čije istorije preživljavaju opsega postmoderne romane kao što su Findlijeve *Čivene poslednje reči*. Prilikom problematizovanja gotovo svega što je istorijski roman jednom uzeo zdravo za gotovo, historiografska metafikcija destabilizuje prihvaćene predstave o istoriji i fikciji. Da bih ilustrovala tu promenu, dozvolite mi da iskoristim sažet opis paradigme devetnaestovekovnog istorijskog romana od Barbare Foli i da stavim u zagrade postmoderne promene:

Junaci /nikada ne/ ustanovljavaju mikrokosmički portret reprezentativnih društvenih tipova; oni doživljavaju zamršenosti i sukobe koji oličavaju važne tendencije /ne/ u istorijskom razvoju /šta god da on znači, već u narativnom zapletu, kojim se često može ući u trag drugim intertekstovima/; jedna ili više svetskih istorijskih ličnosti ulazi u fiktivni svet, pozajmljujući auru vantekstualne potvrde tekstualnih uopštavanja i ocena /koje su brzo podrivene i dovedene u pitanje otkrivanjem pravog intertekstualnog, pre nego van-tekstualnog, identiteta izvora te potvrde/; zaključak /nikada ne/ reaffirmiše /već osporava/ legitimitet norme koja društveni i politički sukob transformiše u moralnu debatu.

(1986a, 160)

Premisa postmoderne fikcije ista je kao ona koju je u pogledu istorije artikulisao Hejden Vajt: "svako predstavljanje prošlosti ima specifične ideološke implikacije" (1978b, 69). Ali ideologija postmodernizma je paradoksalna, pošto zavisi od onoga što osporava i iz toga je izvedena. Ona nije istinski radikalna; niti je istinski opozicionalna. Ali to ne znači da ne poseduje kritičku snagu, kao što ćemo videti u jedanaestom i dvanaestom poglavlju. Pisac epiloga *Magota* može da tvrdi da je ono što smo čitali zaista "magot, ne pokušaj da se, činjenicama ili jezikom, oživi poznata istorija" (Fowles 1985, 449), ali to ga ne sprečava da da proširenu ideološku analizu osamnaestovekovne društvene, seksualne i religijske istorije. Opsednutost Tomasa Pinčona konspirativnim zapletima – narativnim i zavereničkim – je ideološka: njegovi junaci otkrivaju (ili stvaraju) sopstvene istorije u pokušaju da se zaštite od uloge pasivne žrtve u komercijalnim ili političkim zapletima drugih (Kraft 1984, 284). Slično, savremeni filozofi istorije, kao što je Mišel de Serto, podsetili su istoriografe da nijedno ispitivanje prošlosti nije oslobođeno od društveno-ekonomskih, političkih i kulturnih prilika

(1975, 65). Romani kao što su *Javno spaljivanje* ili *Regtajn* ne trivijalizuju istorijsko ili činjenično u svojoj "igni" (Robertson 1984), već ih pre politizuju svojim metafikcionalnim preispitivanjem epistemoloških i ontoloških odnosa između istorije i fikcije. I jednoj i drugoj se priznaje da predstavljaju deo širih društvenih i kulturnih diskursa, koje su razni vidovi formalističke književne kritike potisnuli kao sporedne i irelevantne. Isto tako je rečeno da uloga postmoderne ideologije nije da ignoriše kulturnu predrasude i interpretativne strategije i osporavanje autoriteta – čak i sopstvenih.

Svi ovi pojmovi – subjektivnost, intertekstualnost, referenca, ideologija – čine osnovu problematizovanih odnosa između istorije i fikcije u postmodernizmu. Ali mnogi savremeni teoretičari ukazali su na naraciju kao na interesovanje koje obuhvata sve njih, pošto se uvida da se proces narativizacije nalazi u središtu ljudskog razumevanja, nametanja značenja i formalnog povezivanja haosa događaja (H. White 1981, 795; Jameson 1981, 13; Mink 1978, 132). Naracija prevodi znano u ispričano (H. White 1980, 5), a upravo to prevođenje opsega postmoderne fikciju. Konvencije naracije i u istoriografiji i u romanima nisu, dakle, prinudne, već omogućavaju uslove za mogućnost proizvodnje smisla (V. Martin 1986). Remećenje ili izazivanje koje one vrše sigurno je na putu da izmeni osnovne strukturujuće osnove kao što su kauzalnost i logika – kao što se dešava sa Oskarovom udaranju u bubanj u *Limenom bubnjac*, narativne konvencije su i uspostavljene i srušene. Odbijanje da se integrišu fragmenti (u romanima kao što je *Beli hotel*) je odbijanje zaključka i telosa koje naracija obično iziskuje (vidi Kermode 1966, 1967). Takođe, u postmodernoj poeziji, kao što pokazuje Merdžori Perlof (Marjorie Perloff), naracija se koristi u delima kao što je Ašberijevo *Oni sanjaju samo o Americi* (*They Dream Only of America*) ili Dornov *Slinger*, ali je

upotrebljena da bi dovela u pitanje "samu prirodu poretku koji je svojstven sistematičnoj strukturi zapleta" (1985, 158).

Problem narativnosti obuhvata mnoge druge, što ukazuju na postmodernu gledište, po kojem "stvarnost" možemo znati samo kao proizvedenu i podržanu od strane kulturnih predstava o njoj (Owens 1982, 21). U istoriografskim metafikcijama, često nisu u pitanju samo jednostavna, verbalna predstavljanja, pošto *ekphrases* (ili verbalne predstave vizuelnih predstava) često imaju centralne predstavljачke funkcije. U Karpentijerovoj (Alejo Carpentier) *Eksplziji u katedrali*, na primer, Gojina serija slika "Desastres de la guerra" (Strahote rata) pruža dela vizuelne umetnosti koja su, u stvari, izvori opisa revolucionarnog rata u romanu. Sedma slika iz te serije, zajedno sa "Dos de Mayo" i "Tres de Mayo", je naročito važna, zbog čuvenih asocijacija koje Karpentijer ostavlja po strani, kao ironijski signal njegove tačke gledanja. Detalji Estabanove i Sofijine kuće su, u stvari, iz *Vide Toresa Viljaraja* (Torres Villarroel), knjige koju je Estaban čitao ranije u romanu (v. Saad 1983, 120-2; McCallum 1985).

Istoriografska metafikcija, kao i istorijska fikcija i narativna istorija, ne može pobeći od suočavanja sa problemom statusa njenih "činjenica" i prirode njenih dokaza, dokumenata. A, očigledno, srodan problem ovome je kako su se ti dokumentarni izvori razvili: Mogu li oni biti objektivni, neutralni? Ili interpretacija nužno prati narativizaciju? Epistemološko pitanje kako znamo prošlost udružuje se sa ontološkim pitanjem vezanim za status tragova te prošlosti. Nepotrebno je reći, postmodernu postavljajući ovih pitanja nudi nekoliko odgovora, ali takva provizornost nije posledica neke vrste istorijskog relativizma ili prezentizma. Ona odbacuje projektovanje sadašnjih verovanja i standarda na prošlost i afirmiše, strogo govoreći, specifičnost i partikularnost individualnih proš-

lih događaja. Uz to, ona isto tako shvata da smo epistemološki ograničeni u svojoj sposobnosti da znamo prošlost, pošto smo i gledaoci istorijskog procesa i učesnici u njemu. Istoriografska metafikcija sugerise razliku između "događaja" i "činjenica", koje su mnogi istoričari poistovećivali. Događaj se, kao što sam sugerisala, pretvara u činjenice tako što se povezuju sa "pojmovnim matricama u koje moraju biti utkani ukoliko se smatraju za činjenice" (Munc 1977, 15). Istoriografija i fikcija, kao što smo videli ranije, *ustanovljavaju* predmete svoje pažnje; drugim rečima, odlučuju koji događaji će postati činjenica. Postmoderno problematizovanje ukazuje na naše neizbežne teškoće sa konkretnošću događaja (u arhivi možemo pronaći samo njihove tekstualne tragove koje pretvaramo u činjenice) i njihovom dostupnošću. (Da li imamo potpuni ili nepotpuni trag? Šta je izostavljeno, odbačeno kao nečinjenični materijal?) Dominik Lakapra je pokazao da svi dokumenti ili artefakti koje koriste istoričari nisu neutralan dokaz za rekonstruisanje fenomena za koji se pretpostavlja da postoji nezavisno od njih. Svi dokumenti pretrađuju informacije, a način na koji to čine je sam po sebi istorijska činjenica koja ograničava dokumentarnu koncepciju istorijskog znanja (1985b, 45). Ovaj uvid vodi u pravcu semiotike istorije, pošto dokumenti postaju znakovi događaja koje istoričari pretvaraju u činjenice (B. Williams 1985, 40). Naravno, oni su takođe znakovi unutar već semiotički konstruisanih konteksta, koji su sami zavisni od institucija (ako su zvanični spisi) ili pojedinaca (ako su opisi očevidaca). Kao i u istoriografskoj metafikciji, i ovde je lekcija da je prošlost jednom postojala, ali da je naše znanje o njoj semiotički posredovano.

Ne mislim da sugerisem nekakav radikalni, novi uvid. Karl Beker (Carl Becker) je 1910. napisao da "činjenice istorije ne postoje za istoričara sve dok ih sam ne stvori"

(525), da se predstave prošlosti biraju da bi označile ono što istoričar namerava. To je upravo razlika između događaja (koji sami po sebi ne poseduju značenje) i činjenica (kojima je značenje dato), koju postmodernizam opsesivno ističe. Čak se i dokumenti biraju kao funkcije određenog problema ili tačke gledišta (Ricoeur 1984a, 108). Istoriografska metafikcija često na tu činjenicu ukazuje koristeći paratekstualne konvencije istoriografije (posebno fusnote) da bi ujedno upisala i podržala autoritet i objektivnost istorijskih izvora i objašnjenja. Za razliku od dokumentarnog romana, kako ga je odredila Barbara Foley, ono što sam ja nazivala postmodernom fikcijom toliko ne "teži da kaže istinu" (Foley 1986a, 26) koliko da dovede u pitanje *čija* istina je kazana. Ona toliko ne povezuje "tu istinu sa zahtevima za empirijskom proverljivošću" koliko osporava osnovu svakog zahteva za proverljivošću. Kako istoričar (ili romanopisac) može proveriti bilo koji istorijski opis u odnosu na njegovu prošlu empirijsku stvarnost? Činjenice nisu date, već su konstruisane pomoću pitanja koja postavljamo o događajima (H. White 1978b, 43). Po rečima učitelja istorije u *Vodenoj zemlji*, prošlost je "stvar koja ne može biti iskorenjena, koja se nagomilava i utiče" (Swift 1983, 109). Postmoderni diskursi – fiktivni i istoriografski – pitaju: kako možemo spoznati tako složenu "stvar" i usaglasiti se sa njom?

8. INTERTEKSTUALNOST, PARODIJA I DISKURSI ISTORIJE

I

*Il a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entregloser.**

Montenj (Montaigne)

Na tragu skorašnjih napada književne i filozofske teorije na modernističku formalističku zatvorenost, postmoderna fikcija neizbežno teži da se otvori prema istoriji, prema onome što Edvard Seid (1983) zove "svet". Ali, izgleda da je shvaćeno da se to više ne može činiti na bilo kakav dalek nevin način, tako da se ne-nevine paradoksalne historiografske metafikcije smeštaju unutar istorijskog diskursa, u isti mah odbijajući da se odreknu svoje autonomije kao fikcije. U pitanju je vrsta ozbiljne ironijske parodije koja često omogućava takvu protivrečnu dvostrukost: intertekstovi istorije i fikcije zauzimaju paralelan status u parodijskoj preradi tekstualne prošlosti i "sveta" i literature. Tekstualno inkorporisanje takvih intertekstualnih prošlosti kao konstitutivnih elemenata postmoderne fikcije funkcioniše kao formalna oznaka is-

* "Više ima posla na tumačenju tumačenja nego na tumačenju stvari i više knjiga o knjigama negoli na drugu temu: mi ne radimo ništa drugo nego se međusobno tumačimo", - prim. prev.

toričnosti – i književne i "svetske". Na prvi pogled, čini se da je jedino neprestano ironično isticanje razlike u samom središtu sličnosti ono što odvaja postmodernu parodiju od srednjovekovne i renesansne imitacije (v. T. M. Greene 1982, 17). Za Dantea, kao i za Doktorova, književni i istorijski tekstovi nalaze se u podjednako pravednom odnosu.

Pa ipak, trebalo bi napraviti razliku:

Tradicionalno, priče su ukradene, kao što je Čoser ukrao svoje, ili se smatraju zajedničkim vlasništvom kulture ili društva. Takvi znameniti događaji, imaginarni ili stvarni, nalaze se izvan jezika na način na koji je istorija predodređena da se nalazi u uslovima čistog slučaja.

(Gass 1985, 147)

Danas je prisutan povratak ka ideji zajedničkog diskurzivnog "vlasništva" prilikom ugradnje i književnih i istorijskih tekstova u fikciju, ali je taj povratak problematizovan pomoću otvorenih metafikcionalnih tvrdnji da su i istorija i književnost ljudske konstrukcije. Intertekstualna parodija historiografske metafikcije donosi, na izvestan način, poglede određenih savremenih istoričara: ona nudi smisao za prisustvo prošlosti, ali prošlosti koja se može spoznati samo iz njenih tekstova, njenih tragova – književnih ili istorijskih.

Izgleda da su diskusije o postmodernizmu u novije vreme sklonije zbrci samoprotivrečnosti, možda zbog paradoksalne prirode samog subjekta. Na primer, Čarls Njuman započinje svoju provokativnu knjigu *Post-moderna aura* (The Post-Modern Aura 1985) definišući postmodernu umetnost kao "komentar istorije estetike bez obzira koji žanr ona usvaja" (44). Dakle, to bi bila umetnost koja posmatra istoriju samo u smislu estetike. Međutim, kada uspostavlja američku verziju postmodernizma, on napušta ovo metafikcionalno intertekstualno

određenje da bi američku književnost nazvao "književnošću bez primarnih uticaja", "književnošću kojoj nedostaju poznati roditelji", "koja pati od ne-uticaja" (87). Želela bih u ovom poglavlju da usredsredim moju diskusiju prvenstveno na američku fikciju da bih odgovorila na Njumanove tvrdnje, ispitujući romane pisaca kao što su Toni Morrison, E. L. Doktorov, Džon Bart, Ismael Rid, Tomas Pinčon i drugi, koji svi sadrže ono što ja smatram razumljivom sumnjom u sve izjave pomenutog tipa. S jedne strane, Njuman želi da dokaže da je postmodernizam u celini odlučno parodijski, dok, s druge strane, tvrdi da američka postmoderna namerno uspostavlja "distanca između sebe same i svojih književnih prethodnika, obavezan, mada povremen, bolesno-svestan prekid sa prošlošću" (172). Njuman nije usamljen u svojim pogledima na postmodernu parodiju kao na oblik ironijskog raskida sa prošlošću (v. Thiner 1984, 214), ali, kao u postmodernoj arhitekturi, postoji uvek paradoks u središtu toga "post": ironija zaista označava razliku u odnosu na prošlost, ali intertekstualni eho istovremeno afirmiše – tekstualno i hermeneutički – vezu sa prošlošću.

Kada je prošlost književni period poznat kao modernizam, onda je, kao što smo videli u ranijim poglavljima, predstava o umetničkom delu kao zatvorenom, samodovoljnom, autonomnom objektu koji svoje jedinstvo izvodi iz formalnih međupovezanosti sopstvenih delova, i uspostavljena i potom srušena. Postmodernizam i utvrđuje i zatim podriva takav pogled u svom osobenom pokušaju da zadrži estetsku autonomiju, vraćajući u isti mah tekst "svetu". Ali to nije povratak svetu "obične stvarnosti", kao što su neki dokazivali (Kern 1978, 216); "svet" u koji se ti tekstovi postavljaju je "svet" diskursa, "svet" tekstova i intertekstova. Taj "svet" je direktno povezan sa svetom empirijske stvarnosti, ali sam po sebi nije ta empirijska stvarnost. Savremena opštepoznata kritička istina je da

realizam predstavlja skup konvencija, da predstavljajući stvarnosti nije isto što i sama stvarnost. Istoriografska metafikcija izaziva svaki naivan, realistički pojam predstavljanja, ali i, u jednakoj meri, sve naivne tekstualističke ili formalističke tvrdnje vezane za potpunu razdvojenost umetnosti od sveta. Postmoderna je samosvesna umetnost "unutar arhive" (Foucault 1977, 92), a ta arhiva je i istorijska i književna.

U svetlosti dela pisaca kao što su Fuentes, Rušdi, Tomas, Foulz, Eko, da ne spominjemo Kuvera, Doktorova, Dž. Barta, Helera (Joseph Heller), Rida i ostale američke romanopisce, teško je shvatiti zašto kritičari kao što je Alen Tajer, na primer, mogu da misle da "danas nema takvih intertekstualnih utemeljenja" kao što je bilo Danteovo u Vergiliju (1984, 189). Da li se zaista nalazimo u središtu krize vere u "mogućnost istorijske kulture" (189)? (Ili pre, da li nikad *nismo* bili u takvoj krizi?). Parodirati ne znači uništiti prošlost; u stvari, znači učiniti prošlost svetom, ali i osporiti je. I to je još jedan postmoderan paradoks.

Teorijsko istraživanje "ogromnog dijaloga" (Calinescu 1980, 169) između književnosti i istorije koje je prisutno u postmodernizmu, delom je omeđeno Julija Kristeva (1969) preradom bahtinovskih predstava o polifoniji, dijalogizmu i heteroglosiji – mnogoglasju teksta. Iz tih ideja ona je razvila strožu formalističku teoriju o nesvodivom pluralitetu tekstova unutar i izvan bilo kog datog teksta, odvrćajući na taj način kritičku žižu od pojma subjekta (autora) prema ideji tekstualne proizvodnje. Kristeva i njene kolege iz *Tel Quel*-a kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih pripremili su kolektivni napad na "zasnivajući subjekt" (alias: humanistička predstava o autoru), originalan i stvarajući izvor utvrđenih i fetišiziranih značenja u tekstu. Naravno, to takođe dovodi u pitanje celokupnu predstavu

"tekstu" kao autonomnom entitetu sa imanentnim značenjem.

U Sjedinjenim Američkim Državama sličan formalistički impuls izazvao je, nešto ranije, sličan napad u vidu Vinzetovog i Berdslijevog (Beardsley) novokritičkog odbacivanja "intencionalne pogreške" (Wimsatt 1954). Pored svega, iako više nismo u mogućnosti da lagodno govorimo o autorima (i izvorima i uticajima), čini se da još uvek tražimo kritički jezik kojim bismo raspravljali o ironijskim aluzijama, rekontekstualizovanim citiranjima, dvostrukim parodijama žanra i posebnih dela koji su brojna i u modernističkim i u postmodernističkim tekstovima. Naravno, ovde se kao koristan pokazuje pojam intertekstualnosti. Kako su kasnije R. Bart (1977, 160) i Rifater (Michael Riffaterre 1984, 142-3) definisali, intertekstualnost zamenjuje izazvani odnos autor – tekst odnosom između čitaoca i teksta, odnosom koji tekstualno značenje postavlja unutar istorije samog diskursa. Književno delo se zaista ne može više smatrati originalnim; ako ono to jeste, ne može imati značaja za svog čitaoca. Svaki tekst izvodi značenje i signifikantnost samo kao deo ranijih diskursa.

Ne iznenađuje što se ovo teorijsko ponovno određivanje estetske vrednosti podudara sa promenom u umetnosti koja se stvara. Postmoderni parodijski kompozitor Georg Rohberg u notnim zabeleškama za (None-such) snimak njegovog Violinskog kvarteta br. 3 artikuliše ovu promenu na sledeći način:

Morao sam napustiti predstavu o "originalnosti", po kojoj su lični stil umetnika i njegov ego najviše vrednosti, težnju ka jednoidejnosti, jednodimenzionalnom delu i postupcima koji, kako se čini, dominiraju estetikom umetnosti u 20. veku, i prihvaćenu ideju o neophodnosti odvajanja od prošlosti.

Takođe, u vizuelnim umetnostima, radovi Arakave, Rivera, Veselmana, i drugih izazvali su, putem parodijske intertekstualnosti (i estetske i istorijske), istinsko odbacivanje humanističkih predstava o subjektivnosti i kreativnosti.

Poput historiografske metafikcije, i ostali oblici umetnosti parodijski citiraju intertekstove i "sveta" i umetnosti, osporavajući na taj način granice koje bi mnogi iskoristili da ih razdvoje. U svom najekstremnijem obliku rezultat ovakvih osporavanja bio bi "raskid sa svakim datim kontekstom, koji izaziva beskraj novih konteksta na način koji je apsolutno neograničavajući" (Derrida 1977, 185). Mada je, po mom mišljenju, određenje postmodernizma nešto uže, predstava o parodiji kao otvaranju teksta, a ne njegovom zatvaranju je važna: među mnogim stvarima koje postmoderna intertekstualnost izaziva su i zatvorenost i jedinstveno, centralizovano značenje. Njegove odlučna i namerna provizornost uveliko se oslanja na prihvatanju neizbežne tekstualne infiltracije ranijih diskurzivnih praksi. Tipična protivrečnost postmoderne intertekstualnosti i omogućava postojanje konteksta i narušava ga. Po Vincentu Lejču (Winsent Leitch):

Intertekstualnost uspostavlja i necentrirano istorijsko ograđivanje i potpuno decentrirano zasnivanje jezika i tekstualnosti, i time osvetljava sve kontekstualizacije kao ograničene i ograničavajuće, proizvoljne i zatvorene, sebične i autoritarne, teološke i političke. Iako paradoksalno formulisana, intertekstualnost ni-di oslobađajući determinizam.

(1983, 162)

II

Granice neke knjige nikada nisu jasno povučene izvan naslova, prvog reda i poslednje tačke, izvan njene unutrašnje konfiguracije i njene autonomne for-

me, ona je sistemom referenci utkana u druge knjige, druge tekstove, druge rečenice: ona je čvor unutar mreže.

Mišel Foucault

Tvrđeno je da koristiti pojam intertekstualnosti u kritici ne znači samo pomoći se korisnom konceptualnom alatkom: to takođe ukazuje na "prise de position, un champ de référence" (Angenot 1983, 122). Ali njegova upotrebljivost kao teorijskog okvira, koji je i hermenautički i formalistički, očigledna je kada ga primenimo na istoriografske metafikcije, koje od čitaoca zahtevaju ne samo prepoznavanje tekstualizovanih tragova i književne i istorijske prošlosti već takođe i svest o onome što je – putem ironije – sa tim tragovima učinjeno. Čitalac je prisiljen da prizna ne samo neminovnu tekstualnost našeg znanja o prošlosti već takođe i vrednosti i ograničenja neizbežnog diskurzivnog oblika toga znanja. Kalvinov (Italo Calvino) Marko Polo u *Nevidljivim gradovima* (1978) i jeste i nije istorijski Marko Polo. Kako mi danas možemo "poznavati" italijanskog istraživača? Možemo to samo putem tekstova – uključujući njegov sopstveni (*Il Milione*), iz kojeg Kalvino parodijski preuzima svoju okvirnu priču, zaplet sa putovanja i karakterizaciju (Musarra 1986, 141).

Rolan Bart jednom je definisao intertekst kao "nemogućnost življenja izvan beskonačnog teksta" (1975, 36), učinivši na taj način intertekstualnost uslovom same tekstualnosti. Umberto Eko, pišući svoj roman *Ime ruže*, tvrdi: "Otkrio sam ono što su pisci oduvek znali (i neprestano nam govorili): knjige uvek govore o drugim knjigama, i svaka priča kazuje priču koja je već kazivana" (1983, 1984, 20). Priče koje *Ime ruže* prepričava pripadaju i književnosti (od Konana Dojla, Borhesa, Džojlsa, Mana, Eliota itd.) i istoriji (srednjovekovne hronike, religiozna

* Zauzimanje mesta, referencijalnog polja – prim. prev.

svedočanstva). To je parodijski podvostručen diskurs postmodernističke intertekstualnosti. Međutim, to nije samo dvostruko introvertiran oblik estetizma: kao što smo videli, teorijske implikacije ove vrste istoriografske metafikcije podudaraju se sa skorašnjom istoriografskom teorijom o prirodi istorijskog pisanja kao narativizacije prošlosti i o prirodi arhive kao tekstualizovanih ostataka prošlosti (za kratak pregled v. H. White 1984).

Drugim rečima, postmoderna fikcija ispoljava izvesnu introverziju, samosvesno okretanje ka formi samog čina pisanja, ali je i mnogo više od toga. Ona ne ide toliko daleko da "uspostavi eksplicitnu vezu sa stvarnim svetom van nje", kao što neki tvrde (Kiremidjian 1969, 238). Njen odnos sa "svetskim" je još uvek na nivou diskursa, ali tvrditi to znači tvrditi sasvim dovoljno. Pored svega, mi možemo "spoznati" (kao suprotno od "doživeti") svet putem naših naracija (prošlih i sadašnjih) o njemu, ili se za to zalaže postmodernizam. Sadašnjost je, baš kao i prošlost, uvek već neizlečivo tekstualizovana za nas (Belsey 1980, 46). Očigledna intertekstualnost istoriografske metafikcije služi kao jedan od tekstualnih signala ovakvog postmodernog shvatanja.

Patriša Vo (Patricia Waugh) zapaža da metafikcije *Klanica-pet* ili *Javno spaljivanje* "sugerišu da ne samo da je pisanje istorije fikcionalni čin, konceptualno uređivanje događaja putem jezika da bi se oblikovao svet-model, već da je sama istorija obdarena, poput fikcije, međusobno povezujućim zapletima koji utiču jedni na druge nezavisno od ljudske koncepcije" (1984, 48-9). Istoriografska metafikcija posebno je podvostručena zbog svog upisivanja i istorijskih i književnih intertekstova. Njene posebne i opšte reminiscencije na forme i sadržaje istorijskog pisma nastoje da približe nepoznato kroz (vrlo poznate) narativne strukture (kako je Hejden Vajt dokazao, 1978a, 49-50), ali njena metafikcionalna samorefleksivnost nas-

toji da izrazi problematičnost bilo kakvog upoznavanja. Ontološka veza između istorijske prošlosti i književnosti pre je naglašena nego izbrisana (up. Thiher 1984, 190). Prošlost zaista postoji, ali tu prošlost možemo "spoznati" samo kroz njene tekstove. U tome leži njena veza sa literaturom.

Istoriografska metafikcija je, poput postmoderne arhitekture i slikarstva, očigledno i odlučno istorijska – iako, po opštem mišljenju, na ironijski i problematičan način koji priznaje da istorija nije proziran zapis ma kakve "istine". Umesto toga, takva fikcija potvrđuje poglede istoričara kao što je Dominik Lakapra koji dokazuje da "prošlost stiže u obliku tekstova i tekstualizovanih ostataka – sećanja, dopisa, objavljenih dela, arhiva, spomenika, i tako dalje" (1985a, 128) i da ti tekstovi utiču jedni na druge na složene načine. To ni na koji način ne poriče vrednosti istorijskih napisa, samo ponovo određuje uslove vrednosti. Kao što smo videli, nedavno je narativna istorija, sa svojom zainteresovanošću za "kratki vremenski raspon, za pojedince i događaje" (Braudel 1980, 27), dovedena u pitanje radom, između ostalih, Škole analista u Francuskoj. Ali poseban model narativne istorije bio je, naravno, i realistički roman. Dakle, istoriografska metafikcija je osporavanje (povezanih) konvencionalnih oblika fikcije i istorijskog pisanja kroz potvrđivanje njihove neizbežne tekstualnosti.

Takvo formalno povezivanje putem zajedničkih imenitelja intertekstualnosti i narativnosti obično je ponuđeno, u novije vreme, ne kao smanjivanje ili skupljanje obima i vrednosti fikcije, već pre kao njihovo povećavanje. Ili, ako je shvaćeno kao ograničavanje – ograničeno na uvek već ispričano – nastoji da bude vraćeno primarnoj vrednosti, kao u Liotarovoj "paganskoj viziji" (1977, 78), po kojoj niko nikad nije uspeo nešto da napiše prvi, čak da bude poreklo sopstvene naracije. Takvo "ograničavanje"

Liotar namerno postavlja nasuprot onome što naziva kapitalističkim položajem pisca kao originalnog stvaraoca, vlasnika i posrednika svoje priče. Većina postmodernih dela sadrži ovakvu implicitnu ideološku kritiku osnovnih pretpostavki humanističkih pojmova autora i teksta XIX veka, a parodijska intertekstualnost je glavno sredstvo te kritike.

U drugom poglavlju pokazala sam da protivrečne ideološke implikacije parodije (kao "autorizovani greh", ona može biti shvaćena i kao konzervativna i kao revolucionarna – Hutcheon 1985, 69-83) nju čine zgodnim modelom kritike za postmodernizam, koji je sam paradoksalan u svom konzervativnom uspostavljanju i zatim radikalnom osporavanju konvencija. Istoriografske metafikcije, poput *Sto godina samoće* Garsije Markesa, *Grasovog Linenog bubnja* ili Rušdijeve *Dece ponoći* (koje su sve intertekstovi), koriste parodiju ne samo da ponovno uspostave istoriju i sećanje uprkos iskrivljenostima "istorije zaboravljanja" (Thiher 1984, 202), već takođe da u isti mah dovedu u pitanje autoritet bilo kojeg čina pisanja, smeštajući diskurse i istorije i fikcije unutar stalnošireće intertekstualne mreže, koja ismeva svaku predstavu o zasebnom poreklu ili jednostavnoj uzročnosti.

Kada je povezana sa satiroj, kao u delima Vonegata (Kurt Vonnegut), *Vulfa* ili *Kuvera*, parodija sigurno može poprimiti preciznije ideološke dimenzije. Ipak, ni tu ne postoje direktne intervencije u svetu: to je pisanje koje deluje putem ostalih pisanja, ostalih tekstualizacija iskustva (Said 1975a, 237). (U mnogim slučajevima intertekstualnost može biti previše ograničena da opiše takav proces. Možda bi interdiskurzivnost bio precizniji termin za kolektivne modalitete diskursa iz kojih postmoderna parodija izvodi: književnost, vizuelne umetnosti, istoriju, biografiju, teoriju, filosofiju, psihoanalizu, sociologiju, i tako dalje.) Kao što smo videli u četvrtom poglavlju, jedna

od posledica takvog diskurzivnog umnožavanja je rasipanje centra (koji je možda iluzoran, ali je jednom opažen kao čvrst i jedini), kako istorijske tako i fiksijske naracije. Margine i rubovi stiču novu vrednost. Eks-centrično – kao i van-centrično i de-centrično – privlači pažnju. "Različito" je valorizovano nasuprot elitističkoj, otuđenoj "drugosti" i, takođe, uniformizujućem impulsu masovne kulture. I u američkom postmodernizmu različito se određuje pojedinačnim terminima kao što su nacionalnost, etničnost, pol, rasa i seksualna orijentacija. Intertekstualna parodija kanonskih američkih i evropskih klasika je jedan od načina prisvajanja i ponovnog formulisanja – sa značajnom promenom – dominantne, beličke, muške, srednjeklasne, heteroseksualne, evropocentrične kulture. Ona je ne odbacuje, pošto je to nemoguće. Postmodernizam ističe sopstvenu zavisnost svojom upotrebom kanona, ali otkriva svoju pobunu putem njihove ironijske zloupotrebe. Kako je dokazivao Seid (1986), postoji odnos uzajamne međuzavisnosti istorija potčinjenih i nadređenih.

Malkolm Bradberi (1983, 186) je opisao američku fikciju posle 1960. kao izrazito opsednutu svojom prošlošću – književnom, društvenom i istorijskom. Možda je takva preokupacija bila povezana sa potrebom za pronalženjem osobenog američkog glasa u kulturno dominantnoj evropocentričnoj tradiciji (D'Haen 1986, 216). Sjedinjene Države (kao i ostatak Severne i Južne Amerike) su zemlje imigracije. Po rečima E. L. Doktorova, "mi, naravno, uveliko potičemo iz Evrope, a time se delom bavi *Regtajm*: načinima na koje smo počeli bukvalno, fizički da krademo evropsku umetnost i arhitekturu i donosimo je ovamo" (u Trenner 1983, 58). Time se delom "bavi" američka historiografska metafikcija uopšte. Kritičari su opširno raspravljali o parodijskim intertekstovima u delima Tomasa Pinčona, uključujući Konradovo (J. Conrad) *Srce tame* (Heart of Darkness) (McHale

1979, 88): Prustov (Proust) ispovedni oblik prvog lica (Patterson 1974, 37-8) u romanu *V*. Naročito je *Objava broja 49* (The Crying of Lot 49) shvaćena kao direktno povezivanje književne parodije jakobinske drame sa selektivnošću i subjektivnošću onoga što smatramo istorijskom "činjenicom". Ovdje postmoderna parodija funkcioniše na isti način kao u književnosti sedamnaestog veka, kako u Pinčonovom romanu tako i u dramama koje on parodira (između ostalih: Fordovu /Ford/ *Šteta što je kurva*, Websterovog /Webster/ *Belog đavola* i *Vojvotkinju od Malfija* i Torneovu /Tournear/ *Osvetnikovu tragediju*). Intertekstualni "prihvaćeni diskurs" je snažno utkan u društveni komentar o gubitku važnosti tradicionalnih vrednosti u savremenom životu (S. Bennet 1985).

Podjednako snažna, ali verovatno neobičnija je parodija Dikensove *Božićne pesme* u *Groznim dvogodišnjacima* Ismaela Rida, u kojem se susreću politička parodija i satira da bi napale bele evropocentrične ideologije dominacije. Njegova struktura "Prošlog Božića" i "Budućeg Božića" priprema za početna dikensovska prizivanja – u početku, putem metafore ("Novac je škrt kao tvrđica" – Rid 1982, 4), a zatim direktno: "Ebinizer Skrudž" visoko se uzdiže nad horizontom Vašingtona, trljajući ruke i pohlepno vireći kroz svoje naočari" (4). On je manje karakter, a više inkarnacija američkog japija 1980. Roman nastavlja da sledi Dikensovu priču: bogatima je prijatno i udobno ("Bez obzira koliko visoka inflacija ostaje, imućni će imati Božić kakav požele, portparol Nejmana Markusa objavljuje" – 5), siromašnima ne ("sedam zarez osam miliona ljudi biće nezaposleno" – 5). To je ponovno odigravanje "Tvrđičine zime" 1980, amerikanizovane u zimu "zlobnu kao pas lualica" (32).

Deo "Budući Božić" dešava se nakon što je monopol kapitalizma doslovno i zvanično osvojio Božić, nakon što

* Engl. Scrooge = tvrđica – prim. prev.

su u sudskoj parnici ekskluzivna prava Deda Mraza do-
deljena jednom preduzetniku. (Druga odluka suda stavila
je van zakona naturalistički roman!) Jedna strana kom-
pleksnog zapleta sledi dickensovski intertekst, ali ne bez
zaobilaznog puta kroz *Božanstvenu komediju*. Američki
predsednik, neinteligentan, alkoholisani bivši maneken
(muškarac) preporođen je posetom Svetog Nikole koji ga
je poveo na put kroz pakao, glumeći Vergilija njegovom
Danteu i Marlija njegovom Tvrđici. Tu sreće bivše pred-
sednike i druge političare čije kazne, kao i u *Paklu*, od-
govaraju uvek njihovim zločinima. Novi čovek posle ovak-
vog iskustva, predsednik provodi Božić sa batlerom Bele
kuće (crncem) i njegovim osakaćenim unukom. Mada ne-
imenovan, Mali Tim ironijski desentimentalizuje Diken-
sovog: noga mu je amputirana, crnac je, i oba roditelja su
mu poginula u saobraćajnoj nesreći. U pokušaju da spase
naciju od štetnosti kapitalizma, predsednik, zatim, odlazi
na televiziju da bi objavio da "problemi američkog društva
neće nestati (...) prizivanjem tvrdičavih stavova o siromaš-
nima ili pričanjem koještarija starima i sirotinji" (158).
Ipak, završni odjeci Dickensovog interteksta su krajnje iro-
nijski: zbog ovih ludačkih ideja, poslovni interesi koji u
stvari upravljaju vladom proglasili su predsednika nespo-
sobnim za službu i smestili ga u bolnicu. Ništa od Diken-
sovog optimizma ne ostaje u ovoj crnoj satiričnoj viziji
budućnosti.

Značajno je da intertekstovi *Pisama* (Letters) Džona
Barta ne obuhvataju samo engleski epistolarni roman
osamnaestog veka, *Don Kihota*, i druga evropska dela Vel-
sa (Wells), Mana i Džojisa, već takođe tekstove Toroa
(Thoreau), Hotorna (Hawthorne), Poa (Poe), Vitmena
(Whitman) i Kupera (Cooper). Specifična američka proš-
lost podjednako učestvuje kao i evropska u određivanju
"razlike" savremenog američkog postmodernizma. Ista
parodijska mešavina autoriteta i prestupanja, upotrebe i

zloupotrebe, karakteriše intra-američku intertekstual-
nost. Na primer, Pinčonov *V* i Morisonova *Solomonova*
pesma, na različite načine, parodiraju i strukture i teme
spособnosti nadoknađivanja istorije u Foknerovom *Ave-
salome! Avesalome!*. Na sličan način, Doktorovljevi *Životi*
pesnika (Lives of the Poets) i postavljaju i ruše Rotov
(Roth) *Moj ljudski život* (My Life as a Man) i *Herzoga*
(Herzog) Beloua (Bellow) (P. Levine 1985, 80).

Parodijske reference na raniju devetnaestovekovnu ili
klasičnu američku književnost čak su možda i složenije,
pošto postoji duga (i povezana) tradicija uzajamnog dej-
stva fikcije i istorije u, na primer, Hotornovoj upotrebi
konvencija romanse da bi povezao istorijsku prošlost i
opis sadašnjosti. Hotornova proza je bliska postmodernim
intertekstovima: *Romansa Vesele doline* (The Blithedale
Romance) i Bartova *Plutajuća opera* (The Floating Op-
era) imaju zajedničke moralne preokupacije vezane za
posledice piščevog zauzimanja estetske distance prema
životu, ali postoji razlika u njihovim strukturalnim for-
mama (Bartov roman je samosvesnije metafikcionalan -
Christensen 1981, 12) koje usmeravaju čitaoca ka pravoj
ironiji povezanosti sa etičkim problemom.

Istoriografska metafikcija se, poput nefikcionalnog ro-
mana, takođe okreće prema intertekstovima istorije i knji-
ževnosti. Bartov *The Sot-Weed Factor* uspeva da otkrije i
stvari svojim čitaocima istoriju Merilenda putem, ne samo
stvarne poeme Ebinizera Kukija (Cooke) iz 1708. godine,
koja nosi isti naslov kao i roman, već i putem sirovog
istorijskog zapisa Arhiva Merilenda. Iz tih intertekstova
Bart, na slobodan način, ponovo piše istoriju: nekad iz-
mišljajući junake i događaje, nekad parodijski obrćući ton
i modalitet intertekstova, a nekad nudeći veze kada se
pojave praznine u istorijskom zapisu (vidi Holder 1968,
598-9). Bergerov *Mali veliki čovek* nabraja sve glavne isto-
rijske događaje s kraja devetnaestog veka na američkim

ravnica (od ubijanja bizona i gradnje železnice do Kasterove poslednje stanice), ali nabiranje vrši fikcionalni junak, star sto jedanaest godina, koji i uveličava i umanjuje istorijske heroje Zapada i književne žanrove vesterna – pošto istorija i književnost teže preterivanju kada pripovedaju o prošlosti. Berger ne pokušava da sakrije svoje intertekstove, bili oni fikcionalni ili istorijski. Mitski stas starog Lodža Skinsa treba da podseti na stas Netija Bam-poa i da ga parodira (Wylde 1969); opis njegove smrti preuzet je skoro od reči do reči iz izveštaja Džona G. Nejlarda o smrti Crnog Losa, a Kasterov završni ljudi govor direktno je preuzet iz njegovog dela *Moj život u ravnica* (Schulz 1973, 74-5). Čak je i fikcionalni Džek Kreb određen intertekstovima: istorijskim Džekom Klejbor-nom i fiktivnim Džonom Klejtonom iz *Nema preživelih* (No Survivors) Vila Henrija (Will Henry), koji su obojica vremenski i geografski podudarni sa Krebom.

III

Jednostavno nikada nisam delio opšte divljenje za njegovu (Dvoržakovu) Simfoniju novog sveta koja je, da budem precizan, mešavina, kako se to kaže u popularnoj muzici. Ona će navesti na pogrešan put naše kompozitore. Neće trebati mnogo da počnu da divljaju u klarinet u Karnegi holi poput pripitih crnaca u Čikagu i da to nazivaju ozbiljnom muzikom.

Džim Haneker u Zaljubljenom Dvoržaku Škvorečkog

Škvorečki je svestan da Dvoržakov rad nagoveštava postmodernu (uključujući i njegovu sopstvenu praksu) kako u njegovoj parodijskoj intertekstualnosti, tako i u njegovom mešanju popularnih i visokih umetničkih formi. Diskurse postmodernizma u istoriografskoj metafikciji ne oblikuju samo (ozbiljna ili popularna) literatura i istorija.

Sve, od knjiga stripova i bajki do almanaha i novina, snabdeva istoriografsku metafikciju kulturno značajnim intertekstovima. U Kuverovom *Javnom spaljivanju*, istorija pogubljenja Rozenbergovih posredovana je mnogim različitim tekstualizovanim oblicima. Jedan od značajnih oblika su različiti mediji, putem kojih je pojam različitosti između "vesti" i "stvarnosti" ili "istine" stavljen u prvi plan. Pokazano je da *The New York Times* ustanovljava svete tekstove Amerike, tekstove koji nude "uredne i umerene" verzije iskustva, ali čija očigledna objektivnost prikriva hegelovski "idealizam koji meša sopstveni jezik sa stvarnošću" (Mazurek 1982, 34). Jedan od centralnih intertekstova za portretisanje Ričarda Niksona u romanu predstavlja njegov čuveni govor "Igra dame", emitovan na televiziji, čiji ton, metafore i ideologija obezbeđuju Kuveru retoriku i ličnost njegovog fikcionalizovanog Niksona.

Istoriografska metafikcija se, zatim, čini voljom da ukaže na sve označavajuće prakse za koje nalazi da su efikasne u društvu. Ona želi da izazove te diskurse, a ipak da ih iskoristi, čak da upotrebi sve što je u njima vredno. U Pinčonovoj prozi, na primer, takva vrsta protivrečnog subverzivnog upisivanja obično je dovedena do krajnosti: "Dokumentacija, opsesivni sistemi, jezici trgovine, pravnog sistema, popularne kulture, reklame: stotine sistema nadmeću se međusobno, opirući se pretapanju u bilo kakvu prihvaćenu paradigmu" (Waugh 1984, 39). Ali Pinčonove intertekstualno previše određene, diskurzivno preopterećene fikcije i parodiraju i donose totalizujuću tendenciju svih diskursa da stvore sisteme i strukture. Zapleti takvih naracija postaju druge vrste zapleta, tj. zavere koje prizivaju teror onih koji su podložni (kao što smo i svi mi) potčinjavanju moći obrasca. Mnogi su komentarisali ovu paranoju u delima savremenih američkih pisaca, ali samo je nekoliko njih zapazilo paradoksalnu prirodu tog osobito postmodernog straha i gnušanja: teror totalizujućeg

planiranja upisan je unutar tekstova koji su okarakterisani ako ni sa čim drugim, ono sa prevelikim planiranjem i previše određenom intertekstualnom samoreferencom. Sam tekst postaje potencijalno zatvoren, sistem koji upućuje sam na sebe.

Ovo protivrečno privlačenje/odbijanje strukture i obrasca možda objašnjava prevlast parodijske upotrebe nekih poznatih i očigledno konvencionalnih oblika zapleta u američkoj fikciji, na primer, zapleta u vesternu: *Mali veliki čovek*, *Žuti Bek radio se pokvario* (*Yellow Back Radio Broke-Down*), *The Soot-Weed Factor*, *Dobro došli u Teška Vremena*, *Čak i kaubojke padaju u melanholiu* (*Even Cowgirls Get the Blues*). Takođe, sugerisano je da "se vestern uvek bavi ponovnim pisanjem i ponovnim tumačenjem američke prošlosti" (French 1973, 24). Ali ironijska intertekstualna upotreba vesterna nije, kako su tvrdili neki, oblik "vremenskog bekstva" (Steinberg 1976, 127), već je pre sporazum sa postojećim tradicijama ranijih istorijskih i književnih artikulacija amerikanstva. Očigledno, takva parodija može biti upotrebljavana za satirične završetke. *Dobro došli u Teška Vremena* Doktorova u svom naglašavanju moći novca, pohlepe i nasilnom nametanju granica podseća na "Plavi hotel" Stivena Krejna (S. Crane): putem intertekstualnosti se sugerije da se u jezgru nekih plemenitih mitova nalazi kapitalistička eksploatacija (Gross 1983, 133). Tu Doktorov, u parodijskom obrtanju konvencija vesterna, prikazuje prirodu koja nije divljina koja spasa i pionire koji su više sitni preduzetnici nego ljudi koji teško radeći preživljavaju. On nas prisiljava da preispitamo i možda ponovo protumačimo istoriju. To čini uglavnom putem svog naratora Blua, koji se nalazi u dilemi da li mi stvaramo istoriju ili ona stvara nas. Da bi naglasio intertekstualno preplitanje diskursa, on svoju priču zapisuje u poslovnu knjigu u kojoj se čuva i gradska dokumentacija (vidi P. Levine 1985, 27-30).

Parodijska fikcija Ismaela Rida na dosledan način jasno afirmiše ne samo kritičku i specifično američku "razliku" već takođe i rasnu. A u formalnoj ravni, njegovo parodijsko mešanje nivoa i tipova diskursa osporava svaku predstavu o različitosti kao i o koherentnosti, monolitnosti ili originalnosti. Ono je izvedeno i iz belaćkih i iz crnačkih književnih i istorijskih narativnih tradicija, pretrađujući Harstona (Hurstona), Rajta (Wright) i Elisona (Ellison) jednako kao i Platona i Eliota (v. McConnell 1980, 145; Gates 1984c, 314), iako isto tako koristi višestruke mogućnosti koje otvara narodna tradicija. Ispod svoje zabavne parodijske igre Rid je uvek ozbiljan. Kada optužuju postmodernizam da je ironičan i stoga trivijalan, kritičari su veoma često slepi za takvu temeljnu ozbiljnost. Izgleda da to počiva na pretpostavci da je autentičnost iskustva i izražavanja nespojiva sa dvoglasjem i/ili humorom. Takvo shvatanje nije bilo svojstveno samo marksističkim (Jameson 1984a; Eagleton 1985), već takođe i nekim feminističkim kritičarima. A ipak feministički pisci su ti, zajedno sa crnačkim, koji su koristili takvu ironijsku intertekstualnost sa snažnim završecima – i ideološkim i estetskim (ako se oni, u stvari, mogu lako razdvojiti). Za te pisce parodija je više nego ključna strategija za otkrivanje "dvostrukosti" (Gilbert i Gubar 1979a, 80); ona predstavlja jedan od glavnih načina na koji žene i ostali eks-centrici upotrebljavaju i zloupotrebljavaju, uspostavljaju i potom izazivaju mušku tradiciju u umetnosti. Alis Voker u *Boji purpurnoj* se poziva na ironične verzije poznatih bajki: *Snežanu i sedam patuljaka*, *Ručno pače*, *Us-pavanu lepoticu* i tako dalje. Ali značenje parodija nije jasno sve dok čitalac ne primeti da su pol i rasu preokrenuti dejstvom njene ironije: svet u kome ona živi srećno bez obzira što je žena i što je crkinja (v. Byerman 1985, 161).

Eks-centrično u Americi nije samo pitanje pola, rase ili

nacionalnosti, već isto tako i klase, pošto pedeset Sjedinjenih Država nisu u stvarnosti ekonomski i društveni monolit. Na primer, tema klase pojavljuje se čak i unutar crnačkih ili feminističkih romana. Intertekstualnim odjecima Ajka Mekaslina iz Foknerovog "Medveda", Mlekadžija u *Solomonovoj pesmi* mora biti lišen svojih fizičkih simbola dominantne belaačke kulture i izložiti se probi izdržljivosti da bi bio prihvaćen. Razlog? Crnci u Šalimaru stavljaju klasno pitanje ispred rasnog. Oni znaju da je "imao srce belaca onaj ko je došao da ih pokupi u kamione kada su im bili potrebni anonimni, bezlični radnici" (1977, 269). U istom romanu, sitna buržujka Rut, doktorova kćerka, prezire svog muža skorojevića. U Doktorovljevom *Regtajmu* problemi etničke (Tateh) i rasne (Coalhouse) pripadnosti stapaju se sa klasnim pitanjem. U *Jezeru gnjuraca*, sama umetnost dovela je do jednakosti. Džo shvata da ga društveno poreklo u potpunosti sprečava da razume poeziju Vorena Penfilda: "kako sam mogao pažljivo slušati tako divne, zahtevne reči, kad ljudi iz mog sveta ne govore tako ulepšano" (1979, 1980, 85). Čitaoci ovde mogu biti u iskušenju da izjednače gramatiku sa klasom sve dok ne primete da samoj Penfildovoj poeziji takođe često nedostaju znaci interpunkcije.

Doktorovljeva fikcija, kao i Ridova, otkriva i na formalnom i na tematskom nivou snažan uticaj kakav može imati (samo) parodijska intertekstualnost. Voren Penfild iz *Jezeru gnjuraca* kao signalizator u Odeljenju za veze, pod neprijateljskom vatrom 1918, ne šalje poruku po naredbi, već nekoliko prvih stihova Vordsvortove (Wordsworth) "Ode: Nagoveštaji besmrtnosti iz sećanja na rano detinjstvo". Ironijska podesnost teme pesme o prošlosti i sadašnjoj realnosti poboljšava Doktorovljevu poentu vezanu za rat snažnije od bilo kakve didaktičke izjave. Ovaj roman nam prikazuje sve vrste intertekstualne parodije koje smo uočili u američkoj fikciji uopšte: žanra,

evropske tradicije, američkih kanonskih dela (klasičnih i modernih), tekstova popularne kulture i istorije. Na nivou žanra, na primer, Džo i jeste i nije pikarski junak, kako po svojim avanturama na putu, tako i po svom pripovedanju o njima: on obično o događajima iz prošlosti pripoveda u trećem licu, ali često interveniše u prvom.

Ovaj roman takođe obiluje osobenim britanskim intertekstovima, od Vordsvortove signalne poruke do *Sinova i ljubavnika* (Sons and Lovers) D. H. Lorensa (D.H. Lawrence): poput Pola Morela, Voren Penfild odrasta u zajednici rudara sa majkom koja oseća da je on poseban, "retka duša, prefinjeno biće" (38). Doktorov demistifikuje i ironiše Lorensovu idealizaciju čineći svog poetu nesprenim, nezgrapnim čovekom. I na kraju romana, slično Morelu, nije jasno da li je on pravi umetnik ili ne. U prvim pasusima *Jezeru gnjuraca* priziva se uvod Džojsovog *Portreta umetnika u mladosti* (A Portrait of the Artist as Young Man) koji je vezan za odnos deteta prema telu i jeziku. Ali parodijski element nastupa sa razlikama: različito od Stivena Dedalusa, ovo dete nema nadimak i usamljeno je. Nije mogao pronaći sebe u porodici, još manje u svom svetu. Ipak, oba dečaka će završiti kao pesnici. Ili, da li će? Nijedan intertekst koji Doktorov koristi nije bez zajedljive oštrice. Njegov Gnjurac zaista može podsećati na Kitsovog (Keats) slavuju, ali obrazac "blesav kao gnjurac"* nikada nije daleko.

Džozef Korzeniovski, jedan od glavnih junaka, menja svoje ime da bi postao nominalni sin F. V. Beneta. Naravno da upotreba pravog imena Džozefa Konrada u romanu o identitetu i pisanju nije slučajna. Ali Džo potiče iz Patersona, Nju Džersi, mesta koje za Amerikance ima sasvim drukčije literarne asocijacije. U stvari, mesta u *Jezeru gnjuraca* odjekuju intertekstualnim odjecima. U američkoj književnosti jezera služe kao simboli za čistotu

* Loon = gnjurac, ali i slaboumnik - prim. prev.

prirode (Kuperovo Svetlucavo jezero, Toroov Valden), ali ovde ona simbolišu korupciju i, iznad svega, ekonomsku lagodnost. Takvo tumačenje je zgodno podstaknuto drugim intertekstom: Benetovo imanje neizbežno sugerise Getsbijevo, baš kao što mladi siromašni Džo sa svojim snom o ženi sledi trag njemu sličnog (iako različitog) samoniklog američkog literarnog junaka.

Ali nije samo literarni kanon ono što se provlači kroz ovaj roman. Celokupan portret 1930-ih u Americi razvijen je zapravo iz popularne kulture tog perioda: komedije Frenka Kapre, gangsterski filmovi, romani o štrajkovima, Kejnovne melodrame (v. Levine 1985, 67). Njihov značaj je i književni i istorijski: roman zapravo donosi shvatanje da je ono što "znamo" o prošlosti izvedeno iz diskursa prošlosti. To nije dokumentarni realizam: to je roman o našim kulturnim predstavljanjima prošlosti, o našem diskursu o 1930-im. Mislim da je to Doktorov nameravao da kaže svojom nemogućnošću da "prihvati razliku između stvarnosti i knjiga" (u Trenner 1983, 42). Za njega ne postoji stroga crta koja razdvaja istorijske i literarne tekstove, tako da se oseća slobodnim da koristi i jedne i druge. Pitanje originalnosti, očigledno, ima drukčije značenje u okviru ovakve postmoderne ideje o pisanju.

Žiža *Regtajma* usmerena je na Ameriku 1902: predsednikovanje Tedija Ruzvelta, slikarstvo Vinzloua Homera, Hudinijevu slavu, novac Dž. P. Morgana, novosti o kubizmu u Parizu. Ali intertekstovi istorije nalaze se zajedno sa književnim, posebno "Mihael Kolhas" Hajnriha fon Klajsta (Heinrich von Kleist) i *USA* Dos Pasosa. Sam Doktorov je uputio kritiku na Klajstov tekst (u Trenner 1983, 39), a veći deo dela ionako je proizveo povezivanje istorijskih i književnih intertekstova (P. Levine 1985, 56; Foley 1983, 166, 176-7n; Ditsky 1983). Doktorovljev roman ironijski prenosi nemački feudalni zaplet u uslove američkog veka prekretnice, upotpunjavajući ga odjekom

klimaksa iz jednog drugog interteksta, *Kataloga* (Catalogue) Džordža Milberna (George Milburn). U svim ovim tekstovima žiža je usmerena na ljude koji ne mogu da pronađu pravdu u društvu koje pretenduje na to da bude pravedno. I u "Mihaelu Kolhasu" i u *Regtajmu*, istorijski junaci mešaju se sa fikcionalnim: u jednom junak susreće Martina Lutera, a u drugom Bukera T. Vašingtona. Ali u nijednom, tvrdim, to ne podrazumeva precenjivanje fikcionalnog (up. Foley 1983, 166). Naglašena je narativnost i tekstualnost našeg znanja o prošlosti; nije u pitanju privilegovanje fiktivnog ili istorijskog, već sagledavanje onoga što im je zajedničko.

Ponovo, mnogi kritičari su razotkrili povezanosti između *Regtajma* i Dos Pasosovog *USA* (Foley 1983; Seelye 1976; Levine 1985). Odjeci su tematski (Lorensov štrajk tekstilnih radnika, borba za slobodu govora u San Dijegu, portreti događaja i ličnosti kao što su Meksička revolucija i Crvena Ema), formalni (mešanje fikcije i istorije; oko dečaka/kamere koje naivno registruje događaje) i ideološki (kritika istog perioda američkog kapitalizma). Ali isti kritičari bili su oprezni u priznavanju ozbiljnih razlika, onih na čije razmatranje nas, tvrdim, prisiljavaju intertekstualni odjeci. Doktorov ne deli verovanje svojih prethodnika u objektivno prikazivanje istorije, a tu sumnju naglašavaju ironijska izmešanost činjeničkog i fiktivnog i namerni anahronizmi. Kao što je Barbara Foli primetila, *USA* implicuje da je istorijska realnost "spoznatljiva, koherentna, značajna i inherentno pokretljiva" (1983, 171). Međutim, izgleda da Doktorov oseća da je, s jedne strane, i fikcija to, a, s druge strane, da i jedna i druga zahtevaju sumnju u svetlu ovih pretpostvki. Narativizovana istorija, poput fikcije, preoblikuje svaki materijal (u ovom slučaju, prošlost) u svetlu sadašnjosti, a taj interpretativni proces upravo je ono na šta nas upozorava istoriografska metafikcija:

Na primer, Vokerovim susretom sa Bukerom T. Vasingtonom odjekuje savremena debata između integracionista i crnačkih separatista. Na sličan način, Henri Ford je opisan kao otac masovnog društva, a Evelin Nezbit kao prva boginja masovne kulture.

(Levine 1985, 55)

Ideološke i epistemološke implikacije intertekstualnosti čak su jasnije u ranijem romanu Doktorova *Danijelova knjiga*. U njemu nalazimo isti opseg tipova parodijskih intertekstova. Sam naslov neizbežno nas upućuje na svog biblijskog imenjaka: otuđenost modernih Jevreja predstavlja rekapitulaciju vere njihovih predaka (v. Stark 1975). Prvi epigraf romana je iz *Knjige proroka Danila* 3:4, o carevom pozivu svima da obožavaju "zlatni lik" ili će biti bačeni u "peć ognjenu užarenu". Tako je postavljena scena za sudbinu onih koji osporavaju novi zlatni lik modernog kapitalizma, pošto u ovoj priči Jevreji ironijski neće preživeti klimu hladnoratovskog antisemitskog raspoloženja. Car koji je izrekao kaznu ognjene peći biblijskoj Danilovoj braći, postao je bezličnija "država" koja osuđuje moderne Danijelove roditelje na električnu stolicu. Slika vavilonske peći takođe je preuzeta u peći stambene zgrade Isakovih sinova i njihovih izgnanih crnih posetilaca. (Nacističke peći -koje ne moraju biti neposredno spomenute - takođe su na jasan način deo istorijskog interteksta).

Tekstualna pominjanja biblijske *Knjige proroka Danila* uvek su ironijska. Doktorovljev Danijel svog imenjaka naziva "svetionikom vere u vremenu progona" (1971, 15). Ironija je dvostruka: savremeni Danijel progoni svoju ženu i dete i očajnički traga za verom, a biblijski Danijel (Danilo) takođe je bio marginalizovan, "minorna, ako ne i lažna figura" (21), Jevrejin u teškom vremenu. On nije bio toliko glumac u istoriji koliko (sa Božjom pomoći) tumač snova drugih, često ostajući zbunjen u pogledu sopstve-

nih. Takav je model za Doktorovljevog pisca Danijela, koji takođe pokušava da nabroji "misterije" i potom da ih proučava (26 itd.) i kojem, kao preživelim, ne izbija iz glave košmar koji ne može da protumači. Rezultat njegovih pisanja je takođe ironijski sličan. Danijel smatra da je biblijski tekst "pun zagonetki", mešavina srodnih priča i "fantastičnih snova i vizija" (15), neuređen tekst bez zaključnog otkrovenja Istine. Takva je takođe, u svojoj sveopštoj mešavini novinarske forme, istorije, teza i fikcije Doktorovljeva *Danijelova knjiga*. Takođe, oba dela su očinu tumačenja - pa tek posle toga suđenja. I u jednom i u drugom narativni glasovi se pomeraju sa sveznajućeg trećeg lica na ličnu provizornost prvog lica, ali uobičajeni autoritet biblijskog sveznanja ironisan je u pokušajima modernog Danijela da uspostavi distancu i samosavlđivanje.

Kada su njihovi roditelji bili prvi put uhapšeni, decu Isaksonovih* o tome je obavestio crni rukovalac prizemne peći. Neposredno posle toga, tekst citira pesmu Pola Robsona "Nije li moj Bog oslobodio Danijela?" (143). Ali ovde je retorsko pitanje izvedeno ironijski po-moću njegovog neposrednog konteksta (posetilac peći) i našeg privilegovanog poznavanja sudbine Danijelovih uhapšenih roditelja. Višestruki, složeni odjeci ukazuju na različite moguće funkcije intertekstualnosti u historiografskoj metafikciji, pošto ona može i tematski i formalno pojačati tekstualnu poruku ili može ironijski podriti sve pretenzije na pozjamljivanje autoriteta ili legitimiteta. *Danijelova knjiga* (318) u stvari završava kako je i počela, samosvesna o tome da je "upisana u knjigu" (319). Završne reči zaključka su od zaključka *sous rature*, zato što nisu njegove, već njegovog biblijskog imenjaka: "pošto su reči zatvorene i zapečaćene do kraja vremena" (319). Ove dve pesme jadicovanja i prorokovanja (Levine 1985, 49) okončavaju se

* The Isaacsons = Isakovi sinovi - prim. prev.

na isti način, kao što su njihove reči otvorene (ne zatvorene) našim činom čitanja.

U sličnom smislu, sudbina Isaksonovih još jednom otvara slučaj Rozenbergovih. Tu istorijski intertekst za čitaoca obuhvata sve knjige i članke napisane (pre i posle romana) na osnovu tog događaja, uključujući i knjigu Rozenbergove dece. Vreme nije otklonilo sumnje i pitanja koja još uvek okružuju ovaj slučaj. Analitičari svih političkih ubeđenja sastaju se da "dokažu" svaku moguću perspektivu. One se kreću od shvatanja da su Rozenbergovi bili nevine žrtve posebne (ili opšte) antisemitske (ili čak antijevrejske) zavere do shvatanja da se Džulijus Rozenberg može posmatrati na pravedan istorijski način samo ako prihvatimo njegov identitet savesnog sovjetskog špijuna koji je imao podršku odane supruge. Mnogi su očekivali da vide na sudenju i u njegovom rezultatu društveno i ideološko određenje tzv. univerzalne i objektivne pravde. To je ono što Doktorov uvodi u mučenjima Danijela tokom istrage njegovih "porodičnih istina". U altiserovskom smislu, i represivne i ideološke državne aparature kuju zaveru da bi osudile Isaksonove i, možda, prečutno Rozenbergove. Intertekstualni glasovi zvaničnih istorijskih tekstova i dela Karla Marksa međusobno se nadmeću sa ironijskom i dvostruko podrivajućom snagom.

Važnost takve istorijske parodije učinjena je jasnom – pomoću kontrasta – portretisanjem Diznilenda u romanu kao otelotvorenja niske intertekstualnosti, koja poriče istoričnost prošlosti. Diznilend je prikazan kao manipulativno, potrošačko prestupanje granica između umetnosti i života, prošlosti i sadašnjosti. Ali on, takav kakav je, nije kritičko ili parodijsko prestupanje koje bi moglo provocirati razmišljanje; on je namenjen trenutnoj potrošnji kao pojava bez istorijskog ili estetskog značaja. On prošlost ukroćuje u sadašnjost. I književne i istorijske prošlosti su te koje su trivijalizovane i oživljene:

Život i životni stil američke trgovine robljeni na reci Misisipi u 19. veku zbijeni su u tehnološki vernu vožnju parobrodom od pet ili deset minuta. Pisac Mark Tven, posrednik između nas i stvarnog istorijskog iskustva, ne predstavlja ništa više od imena broda.

(Doktorov 1971, 314)

Uprkos mom usredsređenju u ovom poglavlju, ne želim da sugerišem da ovo važi samo za američku fikciju. *Priča kućne pomoćnice* kanadske spisateljice Margaret Etvud složena je poput bilo kojeg američkog teksta u svojim ozbiljnim parodijskim odjecima i obrtanju kanonskog *Skarletnog slova* (*Scarlet Letter*) (u postavci, temi i pripovedačkom okviru) i Zamjatinovog *Mi*. Zatim je tu upotreba i zloupotreba *Ka svetianiku* (*To the Lighthouse*) i *Talasa* (*The Waves*) Virdžinije Vulf u *Životu između plima* Odri Tomas ili ironijska prerada konvencija vesterna u *Čoveku-pastavu* Roberta Kreča. U savremenoj britanskoj fikciji, možemo uzeti u obzir samo dela Džona Foulza, Antonija Berdžisa, Pitera Akrojda, Džulijana Barnsa ili Džona Bergera. U književnosti, intertekstualna parodija bez ustručavanja prelazi granice žanra: drama Milana Kundere *Žak i njegov gospodar* s podnaslovom *Omaž Didrou u tri čina* predstavlja ono što autor naziva "susretom dva pisca, ali takođe i dva veka. I susretom romana i pozorišta" (1985, 10). Roman *L. K.* američke spisateljice Suzan Deje nudi čak složenije žanrovske interakcije koje stoje u neposrednoj vezi sa zbijenom sa intertekstualnošću. Kao što sam pomenula u ranijim diskusijama o ovoj knjizi, jezgro naracije je dnevnik izvesne Lisjen Krozje, (fiktivnog) svedoka (stvarne) Pariske revolucije iz 1848. Prvi od dva moderna okvira za ovaj dnevnik je okvir Vile Renfild, njegovog prvog prevodioca. Njen "Uvod" nas podseća na protivrečnosti 1848. vezane za dva simbolička interteksta objavljena te godine: *Orkanske visove* i *Komunistički manifest*. I one su zaista protivrečnost dnevnika

(bar kako ga je prevela Vila): Lisjen poseduje snažna socijalistička ubedenja, ali ona su postala nedelotvornim njenom marginalizacijom (od strane Levice) i njenom melodramskom sudbinom, umiranjem od tuberkuloze i nasilne napuštenjem od strane ljubavnika. Vila uviđa da je Lisjen formirana pomoću "marksizma i paperja" (Daitch 1982, 2), tj. pomoću *feljtona*. Ali dnevnik zapravo otkriva Lisjeninu kritiku popularne književne forme kao neverne društvenoj i ekonomskoj stvarnosti pravog života, uprkos njenom površnom realizmu na nivou jezika (136-7).

Da li je to radikalizovana Ema Bovari? Sam tekst nam sugerise to pitanje: "Gospoda Lisjen Krozje bila je osuđena na propast od trenutka svoje udaje" (207). Naravno, takva je bila i gospoda Bovari, kako nas naslov romana neprestano podseća. Ali, Lisjen je, ako ništa drugo, parodijska inverzija Eme. Mada dele mržnju prema provinciji, njihove paralelne preljubničke afere i sklonost ka čitanju (koje, u oba slučaja, podstiču jedna drugu) vode ih u suprotnim pravcima: Emu u fantaziju i odbacivanje odgovornosti, a Lisjen u političku aktivnost. Takva politička veza otvorenija je u drugom izdanju/prevodu dnevnika koji je potpisan pseudonimom Džejn Ejm (Amme). Prezime je očigledno ime Ema (Emma) čitano unazad – ali intertekstualni odjeci se ovde umnožavaju: Ema Bovari je združena sa Emom Goldman i Emom *Džejn Ostin* (Jane Austen). *Džejn Ejr* takođe nije daleko, pošto nas fusnota upućuje (sa anahronom kritičkom aluzijom) na "ludu ženu u potkrovlju, stvarno ili teoretski" (198n). Ova okvirna figura sebe nadalje određuje kao "tip junakinje Džejn Ostin koje se može nazvati najprijetnijom i najljubaznijom mladom damom" (246), bar dok njena feministička radikalizacija ne padne u šake dominirajućih muškaraca Nove leveice na Berkliju 1968. godine i siledžija koji su je napali i razbesneli. Odbijajući (poput Lisjen, bar u prevodu Ejmieve) "nemu ulogu automatskog učesnika" (246) koja je

tradicionalno ženska, ona baca bombu na dom kapitalističkog "globalnog siledžije", koji je i njen stvarni napadač. Isto tako, ona je odabrala da piše svoju priču, odbijajući nemost i zbog sebe, i zbog ostalih žena-pisaca, i zbog likova čiji su intertekstovi utkani u tkanje njenog teksta.

Ipak, nisu samo romani ti koji nude primere postmodernih intertekstualnih odjeka. Instalacije poput "Venere od dronjaka" i "Orkestra od dronjaka" Mikelandela Pistoleta (Pistoletto) sugerisu ironijsku postmodernu kritiku. Pistoletto koristi prave dronjke (krajnje proizvode potrošnje): umetnost predstavlja otpatke kulture unutar potrošačke etike. Njegova liskunska reprodukcija klasične Venere može parodijski predstaviti statični, "univerzalni" princip estetske lepote, ali on je tu suočen, i oblikovan, sa velikom gomilom dronjaka. Dok su mnogi ukazivali na to da su sve slike intertekstualno povezane sa ostalim slikama (e. g. Steiner 1985), postmoderne slike Marka Tansija (Tansey) ili Šeri Levin izgledaju, po svojim međuosnosima, u većoj meri tendenciozno ironične. Čak se i muzika, koju većina smatra za najmanje predstavljaku od svih umetnosti, tumači vezano za intertekstualno povezivanje umetničke forme sa ljudskim pamćenjem (Robert P. Morgan 1977, 51). Postmodernizam otvoreno pokušava da se bori protiv onoga što se smatra potencijalom modernizma za hermetički, elitistički izolacionizam koji odvaja umetnost od sveta, književnost od istorije. Ali to često čini korišćenjem upravo tehnika modernističkog estetizma protiv njih samih. Autonomija umetnosti je namerno sačuvana: metafikcionalna samorefleksivnost je čak naglašava. Ali putem naizgled obrnute intertekstualnosti, upotrebom ironijskih inverzija parodije pridodata je još jedna dimenzija: kritički odnos umetnosti prema "svetu" diskursa – i, samim tim, prema društvu i politici. I istorija

i književnost obezbeđuju intertekstove za romane koji su ovde ispitivani, ali ne postoji pitanje hijerarhije, one koja se podrazumeva ili bilo kakve druge. Obe su deo označavajućih sistema naše kulture i u tome leži njihov značaj i njihova vrednost.

9. PROBLEM REFERENCE

I

Ukratko, krajnji učinak misli o jeziku u dvadesetom veku, sa njenim odbacivanjem suštine i takvih osnovnih principa istorije kao što su kauzalnost i dovoljan razlog, je izmeštanje istorije iz diskursa. A sa tim izmeštanjem sama ideja reference postaje problematična.

Alen Tajer

U *Rečima u odrazu* (1984), provokativnoj studiji o interaktivnim paralelama između savremenih jezičkih teorija i savremene fikcije, Alen Tajer obraća pažnju na Vigenštajna, Hajdegera (i Deridu) i Sosira i na njihovu "kritiku metafizike suštine", zbog onoga što on shvata kao destrukciju intelektualnih temelja na kojima bi se mogla sagraditi tradicionalna narativna istorija (195). Njegova analiza navedenih teoretičara je temeljna i ubedljiva, ali šta bi se dogodilo da smo pošli od *tekstova* postmoderne umetnosti, a ne od teorijskih? A šta da smo zavirili u druge teorijske diskurse? Da li bismo zatekli manje negativno gledište? Mislim da ne bismo zatekli destrukciju, već plodno problematizovanje celokupne predstave o odnosu jezika prema stvarnosti – fiktivnoj ili istorijskoj. Istoriografska metafikcija ujedno naglašava svoje diskurzivno postojanje i uspostavlja relaciju reference (koliko god problematičnu) prema istorijskom svetu, kako svojim afir-

misanjem društvene i institucionalne prirode svih pozicija iskazivanja, tako i svojim utemeljenja u predstavljачkom.

Modernistička umetnost – bila ona vizuelna ili jezička – teži da najpre objavi svoj status umetnosti, "nezavisan od jezika koji leži pokopan u predstavljачkom realizmu" (Harkness 1982, 9). U američkoj nadfikciji, "tekstovima" *Tel Quel*-a u Francuskoj i radovima Gruppo 63 u Italiji može se uočiti najnoviji ekstrem takvog gledišta u književnosti. Ovi italijanski pisci dele sa postmodernističkim umetnicima određeni ideološki impuls: želju da se osporavaju institucionalne strukture buržoaskog društva (obično videne kao ojačane od strane realizma) tako što čitaoca čine svesnim političkih implikacija prihvaćenih literarnih praksi. Ali, da bi to ostvarili, oni koriste (kasno)modernistički metod koji pokušava da književni jezik odvoji od reference. Kao što je Gregori Lucente (Gregory Lucente) rekao za Đorđa Manjanelija i ostale,

književnost ništa neće reći nekakvim procesom spoljašnje reference. Označavajući elementi književnosti, na taj način oslobođeni iluzije svoje zavisnosti od ičega označenog u spoljašnjem svetu stvari i smisla, od ičega svetskog i ranijeg, stiču svoju važnost i osobitu vrednost pre *zhog* svog statusa kao laži, kao neistine koja postaje i privlačnija i važnija od pretpostavljene istine svakodnevnog života, nego *uprkos* njoj.

(1986, 318)

Takav vid razdvajanja postmodernizam, naprotiv, osporava tako što tu istu vrstu metafiktivne refleksivnosti spaja sa dokumentarnim materijalima. Istoriografska metafikcija uvek potvrđuje da je njen svet i odlučno fiktivan i neosporno istorijski, a da je za oba polja zajedničko njihovo ustanovljavanje u diskursu i kao diskursa (Sparshott 1986, 154-5). Paradoksalno, naglašavanje onoga što bi najpre moglo biti vid diskurzivnog narcizma upravo po-

vezuje fiktionalno i istorijsko u materijalnom smislu. Poput Dišenovih (Duchamp) istorijskih *ready-made*-a koji stavljaju u prvi plan prihvaćenu, neispitanu prirodu referencijalne funkcije znakovnih sistema, postmoderne umetničke forme nastoje da "zakonodavnu moć referencijalnog konteksta zamene materijalnim preuzimanjem realnog konteksta, realnosti čija je misija bila da je suzbije predstavljanje" (Bois 1981, 31). Podsetimo se parodijskih zastava i meta Džaspera Džonsa (Jasper Johns): da li one upućuju na stvarne zastave i mete ili na njihovo standardno predstavljanje – ili i na jedno i na drugo? Kada Magritova (Rene Magritte) slika lule tvrdi "Ceci n'est pas une pipe"* , ona ukazuje na paradoks jezičke i vizuelne postmoderne reference, sa njenim ontološkim i epistemološkim protivrečnostima.

U istoriografskim metafikcijama kao što su *Doktor Kopernik* i *Kepler* Džona Banvila, žiža problema reference usmerena je na pisanje istorije, jer u njima istorija, kako se čini, ima dvostruki identitet. S jedne strane, čim se da njen diskurs treba da bude ontološki razdvojen od diskursa samosvesnog fiktionalnog teksta (ili intertekstova) fikcije. To je produžetak zdravorazumske razlike između dva tipa reference: ono na šta istorija upućuje je aktuelan, stvaran svet; ono na šta upućuje fikcija je fiktivni univerzum. Takva razlika je artikulisana u svakom uvodu u fikciju koji je napisan bar od dolaska Nove kritike, ako ne i pre. S druge strane, videli smo da je u postmodernoj umetnosti prisutan potpuno različit pogled na istoriju, pogled na istoriju kao intertekst. Istorija postaje tekst, diskurzivna konstrukcija koja privlači fikciju poput tekstova književnosti. Takav pogled na istoriju je logički produžetak teorija, kao što je ona Mišela Rifatera (e. g. 1984, 142), koje tvrde da je referenca u književnosti uvek referenca teksta na tekst i da, samim tim, istorija onako kako je upotrebljena, na

* "To nije lula" – *prim. prev.*

primer, u historiografskoj metafikciji nikada ne može upućivati na stvarni empirijski svet, već samo na drugi tekst. U najboljem slučaju, reči upućuju ne na stvari, već na znakovne sisteme koji predstavljaju "gotove tekstualne jedinice" (159). A to je način kojim književnost može da ospori naivne predstave o predstavljanju. U postmodernoj fikciji, ovakvi pogledi na istoriju – kao intertekstualnu i kao vantekstualnu – izgleda koegzistiraju i funkcionišu u stalnoj napetosti.

U nekoliko prethodnih poglavlja već je ispitano kako je problem tekstualnosti prošlosti isto tako postao problematičan u savremenoj historiografiji i književnoj teoriji. Fredrik Džejmson artikuliše tu istu ontološku napetost kada tvrdi da istorija (to jest, prošlost) *nije* tekst – ona je ne-narativna, ne-predstavljачka – već da nam je istorija "nedostupna osim u tekstualnom obliku" (1981a, 82). Slično, Hejden Vajt tvrdi da svaka istorijska naracija "oblikuje telo događaja koje služi kao njen primarni referent i te 'događaje' transformiše u nagoveštaj obrazaca značenja, koje nijedno *doslovno* predstavljanje nikada ne bi moglo da stvori" (1984, 22). Istorija je, dakle, kao narativni opis neizbežno figurativna, alegorijska, fiktivna; ona je uvek već tekstualizovana, uvek već protumačena. Da bi uvideli zašto ova shvatanja moraju biti toliko kontroverzna, treba samo da se još jednom podsetimo strogo materijalističkog ili realističkog shvatanja istorije, koja su dominirala tom disciplinom u prošlom veku. Tu je Piter Gej (Peter Gay):

predmeti istorijskog straživanja su upravo objekti koji se nalaze spolja, u stvarnoj i pojedinačnoj prošlosti. Kontroverza istorije leži u nemogućnosti da ona ugrozi njihov ontološki integritet. Drvo u šumi prošlosti pada na samo jedan način, bez obzira koliko je fragmentaran ili protivrečan izveštaj o njegovom padu, bez obzira da li postoje istoričari, jedan istoričar ili

nekoliko svadljivih istoričara u budućnosti da to zapišu i o tome raspravljaju.

(1974a, 210)

Iako su se Džejmson i Vajt složili u tome da je prošlost očigledno postojala, oni osporavaju našu mogućnost da *spoznamo* tu prošlost nekim drugim putem sem putem tekstualizovanih, protumačenih "izveštaja". Vajt je otišao još dalje sa tvrdnjom da ono što prihvatamo kao "stvarno" i "istinito" u istoriji i fikciji "nosi obrazinu značenja, kompletnosti i punoće koje možemo samo zamisliti, nikad doživeti" (1980, 24). Drugim rečima, samo putem narativizacije prošlost će biti prihvaćena kao "istina".

Interesantno je da je delo Hejdena Vajta neosporno više uticalo na književne nego na istorijske krugove. Vajt je, otvarajući istoriju prema retoričkim strategijama naracije, postavio ista pitanja kao i savremena fikcija. Šta ustanovljava prirodu reference u istoriji i fikciji? (Da li je ona ista? Potpuno različita? Srodna?) Kako se, zapravo, jezik kači za stvarnost? Naša književna teorija, književnost i filosofija danas postaju delovi već postojećeg, a sada i opšteg problematizovanja ideje o referenci. One udružuju semiotiku i analitičku filosofiju u *svom* nedavno izraženom zanimanju za referencu. Ta estetska praksa i teorijski diskurs uopšte treba da se usredsrede na iste probleme – što, kao što pokušavam da dokažem u ovoj studiji, nije iznenađujuće – ako pretpostavimo da je moguća poetika postmodernizma koja bi obuhvatila i ustanovila zajedničke imenitelje među našim raznovrsnim načinima pisanja i mišljenja o našem pismu. Historiografska metafikcija otvoreno i čak didaktički postavlja ista pitanja o prirodi reference koja su prisutna u mnogim drugim područjima. Da li lingvistički znak upućuje na stvarni objekat – u književnosti, istoriji, običnom jeziku? Ako to čini, koja vrsta uvida nas vodi do te stvarnosti? Sve u svemu, *referenca*

nije podudaranje (v. Eco 1979, 61). Može li ijedna jezička referenca biti neposredovana i izravna?

Ono što roman kao što su *Iskušenja Velikog Medveda* Rudija Viba sugerije, i svojom formom i sadržajem, je da jezik – svaki jezik – upućuje na tekstualizovani i kontekstualizovani referent: Veliki Medved za kojeg znamo nije pravi Veliki Medved stvarnosti (jer kako bi to mogli znati?), već Veliki Medved istorijskih tekstova, novinskih opisa, pisama, zvaničnih i nezvaničnih izveštaja, ali isto tako i imaginacije i legende. Sama struktura romana odbacuje bilo kakvo naivno razdvajanje fikcionalne reference od reference takozvanih "naučnih" opisa prošlosti, kojem su mnogi kritičari još uvek skloni (e. g. Harshaw 1984). Ali on, isto tako, odbacuje svaki formalistički ili dekonstrukcionistički pokušaj da se jezik pretvori u igru označitelja odvojenu od predstavljanja i spoljnog sveta (e. g. Caramello 1983, 10). *Postojao* je Veliki Medved, poznati guvernir i poglavica Kri Indijanaca – mada ga mi danas možemo poznavati samo putem tekstovima. Roman je i referencijalno upisivanje i imaginativan pronalazak sveta.

Međutim, često i uobičajeno poricanje predstavljanja ovde zasluđuje opširnije razmatranje, zbog toga što se ono obično povezuje (po mom mišljenju, pogrešno) sa postmodernizmom. Čini se da je pitanje reference u poslednje vreme pokrenuto kao posledica raznih vidova formalizma koji su ga stavili u zagrade i čak proglasili svako interesovanje za njega nelegitimnim. Poznato galsko preterivanje Rolana Barta tipično je za takvo gušenje reference: "Ono što se odigrava u naraciji sa referencijalnog (realnost) stanovišta ne znači ništa; 'ono što se događa' je sâm jezik, avantura jezika, neprestana proslava njegovog dolaska" (1977, 124). Većina teorija postmodernizma izvedene su mimo ovog pogleda na jezik. Ali ukazujem da je ovakav formalizam određujući izraz *modernizma*, ne postmodernizma. I u umetnosti i u teorijskom diskursu da-

našnjice prisutno je ono što je Piter Bruks (Peter Brooks) nazvao "izvesnom čežnjom za povratkom referenta" (1983, 73), ali to nikada nije naivan i neproblematičan povratak: "prestaje se sa nevinim odnosom prema pristupu referentu i njegovom statusu u svim vrstama diskursa" (74).

Istoriografska metafikcija, u stvari, nastoji da izazove kratak spoj koji kritičari vole da nazovu "referencijalnom pogreškom" (Eco 1976, 58). Metafikcionalni impuls romana kao što su *Čuvene poslednje reči* – na početku signalizovan imenom glavnog junaka Hju Selvin Moberli – sugerije, da, tu je pogreška, da su referenti jezika romana očigledno fiktivni i intertekstualni. Ali prisustvo Vojvode i Vojvotkinje od Vindzora i Ezre Paunda u istom romanu znatno komplikuje metafikcionalnu netačnost reference. Ovaj vid upotrebe i zloupotrebe naših predstava o referenci ne razlikuje se od Deridine strategije pisanja *sous rature* (Derrida 1976); ono čini da želite svoj istorijski referent i, isto tako, njegovo brisanje. To nije potpuna devalvacija referencijalne funkcije jezika, kao što tvrde mnogi teoretičari postmodernizma (e. g. Russell 1980a, 183). Niti je neproblematično uživanje u činjeničnoj neposrednosti, kao u takozvanoj činjeničnoj ili informacionoj fikciji (romanizaciji sociologije, psihijatrije, ekonomije ili antropologije). Istoriografska metafikcija izražava problematiku kako poricanja tako i afirmisanja reference. Ona zamagljuje razliku koju pravi Ričard Rorti (1985) između "tekstova" i "grumenja" – napravljenih i pronađenih stvari, područja tumačenja i epistemologije. Ona sugerije da je grumenje *postojalo* – istorijske ličnosti i događaji – ali da ih danas poznajemo samo putem tekstova.

Dakle, kao što tvrdi Nelson Gudmen (N. Goodman 1978, 2-3), izgleda da referencijalni okvir nije toliko stvar deskripcionih sistema, koliko opisanih stvari. To ne poriče

da grumenje postoji (ili je postojalo), ali sugerise da je naše razumevanje tog grumenja zasnovano na dostupnim načinima opisivanja. Sam termin referent, naravno, implicuje da "realnost" o kojoj govorimo nije datost, grumen, već pre "da je to stvarnost o kojoj govorimo". Drugim rečima, referent je, verovatno po pravilu, diskurzivni identitet. Po Liotaru, objekt istorije je referent ličnog imena (Ezra Paund), a to nije isto što i objekt percepcije (empirijski, jednom živ Ezra Paund) (Liotar 1984c, 12). Tu razliku ističe istoriografska metafikcija u svojoj paradoksalnoj upotrebi i zloupotrebi konvencija reference romana i istoriografije.

Naravno, ova rasprava nije nova, mada je njen intenzitet u poslednje vreme znatno porastao. Mislim na napad Henrija Džejsma (H. James) na Trolopa (Trollope) zbog njegovog metafikcionalnog raskida sa referencijalnom iluzijom. Romanopisac, po Džejsmu, mora da "ispriča događaje za koje se pretpostavlja da su stvarni" (1948, 59). Istrorijski roman uvek je išao korak dalje. Meri Makarti (Mary McCarthy) tvrdila je da je referencijalna preciznost istorijskih detalja presudna za žanr romana: "ako je Tolstoj bio u zabludi kada je reč o Borodinskoj bici ili Napoleonovoj ličnosti, trpeće *Rat i mir*" (1961, 263). Ali, da li će *Čuvene poslednje reči* "trpeti" zbog toga što je Findli "bio u zabludi u vezi sa" Vojvodom i Vojvotkinjom od Vindzora (ili ih fikcionalizovao)? E. L. Doktorov je možda odgovorio u ime svih istoriografskih metafikcionista kada je reagovao na napade na njegovu fikcionalizaciju, između ostalih, Frojda, Morgana i Forda u *Regatjmi*: "Zadovoljan sam što je sve što sam izmislio o Morganu i Fordu istina, bilo da se dogodilo ili ne. Možda je to istinitije zato što se nije dogodilo" (u Trenner 1983, 69). Pisac je "nezavisan svedok" – kao što su to svi, čak i očevici. To je takođe, nedavno, filosofija istorije tvrdila za istoriografiju: čin kazivanja o prošlosti, pisanja istorije,

"dato" pretvara u "konstruisano" (de Certeau 1975, 13). Istoriografska metafikcija je samosvesno na granici između prošlog događaja i sadašnjeg delovanja. Kao što smo nadugačko i naširoko videli, ta prošlost je *bila* stvarna, ali je izgubljena ili, u najmanju ruku, istisnuta samo da bi bila vraćena kao referent jezika, ostatak ili trag stvarnog.

Dakle, postmodernistička referenca se razlikuje od modernističke po svom otvorenom priznavanju *postojanja*, doduše i relativne nedostupnosti, prošle stvarnosti (izuzev putem diskursa). Ona se razlikuje od realističke reference po svojoj – ponovo – otvorenoj afirmaciji te relativne *nedostupnosti* bilo koje prošlosti koja bi mogla postojati objektivno i pre našeg saznanja o njoj. Time se ona približava dugoj filozofskoj tradiciji koja tvrdi da je, iako može postojati "izvan", stvarnost uređena konceptima i kategorijama našeg ljudskog razumevanja (Norris 1985, 54). Iako nas zadirkuje postojanjem prošlosti kao stvarne, istoriografska metafikcija isto tako sugerise da ne postoji izravni pristup tom stvarnom, koji bi bio nepostodan strukturama naših različitih diskursa o njemu. Semiotičari su nedavno ispitivali da li se može pretpostaviti da čak i najneposrednije činjenice koje koriste istoričari upućuju neposredno i neproblematično na stvarni svet prošlosti. Protivtvrdnja je da su čak i ti neposredni izveštaji konvencionalni i stilizovani, kulturno posredovani od strane prefabrikovanih diskurzivnih modela (Even-Zohar 1980, 66). U svojoj najiskrenijoj artikulaciji, to shvaćanje glasi "Ono što književna i neknjiževna fikcija ili realnost *jest* zavisi od konvencionalizovanih kriterijuma unutar sistema društvene akcije, a *ne* od stvarnosti kao takve ili umetnosti kao takve" (Schmidt 1984, 273). Istoriografska metafikcija ne poriče da stvarnost *postoji* (ili je *postojala*), kao što to čini ovaj vid radikalnog konstruktivizma (po kojem je realnost samo konstrukcija); ona samo do-

vodi u pitanje kako je mi *znamo* i kakva je (ili je bila) ona. Čineći to, ona se istovremeno protivi marksistima (T. E. Lewis 1979) i pobornicima zdravog razuma koji se odupiru razdvajanju jezika od stvarnosti i udružuje svoje snage sa njima. To je paradoks same njene prirode kao istoriografske metafikcije.

II

U istorijskoj naraciji sistemi proizvodnje značenja osobeni za jednu kulturu ili društvo stavljani su na probu nasuprot mogućnostima bilo kog skupa "stvarnih" događaja da se pokore tim sistemima. Ako ti sistemi imaju svoje najčistije, najrazvijenije i formalno najkoherentnije predstave u "književnim" ili "poetskim" darovima modernih, sekularizovanih kultura, ne postoji razlog da se one isključe kao samo imaginarne konstrukcije. Tako nešto iziskivalo bi poricanje da književnost i poezija mogu opravdano da nas uče o "stvarnosti".

Hejden Vaji

Dve velike intelektualne sile u našem veku su se borile protiv svake proste referencijalne predstave o "prirodnom" i jedan-naprema-jedan odnosu između reči i stvari: analitička filosofija i sosirovski strukturalizam. Iako se i hermeneutika obratila tom problemu u delima kao što je Rikerovo *O tumačenju: diskurs i višak značenja* (1976) (v. takođe Ricoeur 1984a, 77-82), analitička filosofija je bila područje najoštrijih rasprava, pošto je referenca centralna za filozofsku raspravu između "realizma" i "nominalizma" kako u diskursima fiktivnog, tako i u onim običnog jezika (v. Davidson 1980 i McGinn 1980): misli se na rad Rasela, Serla, Donelana (Donnellan), Persons (Parsons), Strousona (Strawson), Kripkea (Saul Kripke) i mnogih drugih

(v. Rorty 1982 za potpunu diskusiju o ovom problemu koji se tiče fikcionalnog jezika). Da bi došlo do pomaka neizbežne su teorije Fregea (Gottlob Frege), jer one nude način za izlazak iz slepe ulice Raselovog poricanja fiktionalne reference (kao "prazne"). Frege (1952) pravi razliku između "smisla" i "reference" znaka. Smisao prethodi referenci po tome što ustanovljava semantičke kriterijume koji su nam neophodni da identifikujemo objekat na koji referenca upućuje. Poznat je njegov primer Zornjače i Večernjače*: imaju istu referencu, ali različit smisao. Referencu ne određuje empirijsko postojanje (apstraktni brojevi poseduju referencu), već skup unutrašnjih doslednih kriterijuma koji ustanovljavaju uslove istine diskursa. Ali, po Fregeu, imaginativni ili fiktivni izrazi nemaju referencu – samo smisao – jer ne postavljaju pitanja o istini ili neistini.

Pa ipak, *Čuvene poslednje reči* ili *Regtajm* kao istoriografske metafikcije implicitno postavljaju upravo takva pitanja svojom napetošću između onog što se o istoriji zna i onoga što je pripovedano u tekstu. Po Fregeu, književnosti nedostaje istinita vrednost, pa se ona stoga može usmeriti samo na estetsko uživanje, ne i na znanje. Međutim, ozbiljna didaktička postmoderna književnost, kao što su Vilijamsova *Zvezda večeri* ili Vibovi *Ljudi spaljene šune*, sprečava svako takvo olako razdvajanje spoznajnog od poetskog. Istinita vrednost je i implikovana i blokirana. Vibov Batoh i jeste i nije pravi istorijski Batoh. Istorioografska metafikcija zahteva ono što semantika "mogućeg sveta" naziva "identifikacijama ukrštenih svetova" (Doležel 1986), a semiotičko posredovanje ostvareno je putem priznanja da naše znanje o prošlosti, pravi Batoh, dolazi do nas danas samo iz drugih tekstova, drugih diskursa.

* U oba slučaja u pitanju je Venera. Ona se, naime, može videti i ujutro neznatno pre izlaska Sunca i uveče neposredno posle njegovog zalaska. – prim. prev.

Rasprava o postojanju i prirodi reference u fikciji poprima brojne oblike, od poricanja vrednosti istine do priznavanja specijalnog statusa fiktivnog (v. Rorty 1982). Stanovište "poricanja vrednosti istine" tvrdi da se jezik fikcije sintaksički i semantički ne može razlikovati od običnog jezika i da se stoga moramo okrenuti intencionalnosti (Lange 1969; Harshaw 1984, 237) da bismo afirmisali razliku, i pomoću toga zaključili da, zahvaljujući različitim "intencionalnim činovima", istoričar i romansijer navode na različite referente: "fiktionalni narativni iskaz zaštićen je od sudova istinitosti ili neistinitosti; u fikciji one su uklonjene" (Banfield 1982, 258). Istoriografska metafikcija, u kojoj se pisac nalazi kako u položaju pisca romana, tako i u položaju narativnog istoričara, sasvim sigurno komplikuje takvu jasnu distinkciju. A srodno gledište – da ako istoričar treba da se uživljava u misli istorijske ličnosti ili koristi bilo kakvu otvorenu narativnu tehniku u pisanju, onda "ćemo sebe naći u romanu" (Hamburger 1973, 82-3) – teško da je gledište koje može da zadovolji čitaoca istoriografske metafikcije i, samim tim, istorije. Kao što je Frensis Spershot (Sparshott 1967, 3) pitao, prilikom svog napada na tvrdnju Džozefa Margolisa (J. Margolis 1965, 155) da fikcija ne može oličavati istinite tvrdnje, šta mi zaista činimo – čak i u realističkoj fikciji – sa izkazima o stvarnom svetu koji se pojavljuju u fikciji (Pariz je glavni grad Francuske; Drugi svetski rat je počeo 1939, i tako dalje)? Da li to više nisu istinite tvrdnje? Ili se ne smatraju delom priče?

Drugi pristup ne poriče referencu u fikciji, već fikciji priznaje odvojeni referencijalni status. Postoje brojne verzije ovog stava: Omanova (Richard Ohmann 1971) teorija da književnost "tobože" podražava činove govora koji nemaju drugo postojanje; Serlovo (1975) određenje književnosti kao "kao da" tvrdnji; Frajova (1957) ideja o književnom kao hipotetičkom; Ričardsovi (1924) "pseudo-is-

kazi" itd. Iz ove perspektive, kao što objašnjava Rorty: "Ako se složimo da je /Šerlok/ Holms fiktionalna ličnost, debatu o njegovim navikama smirićemo okretanjem Kolanu Dojlu, nećemo istraživati da li su se on i Gledston ikada sreli" (1982, 118). Ali *Čivene poslednje reči* zahtevaju od nas da uzmemo u obzir upravo ono što se dogodilo kada je Ezra Paund sreo (i opštio sa njim) Hju Selvina Moberlija (svoju stvarnu – tj. fiktionalnu – kreaciju). Obojica iziskuju i osporavaju našu mogućnost kao čitaoca da zamislimo bilo kakav iskaz o njima kao pretpostavljenim od strane nekog snažnog rukovaoca ("U takvoj i takvoj fikciji" D. Lewis 1978, 37), i potom nastavljaju da funkcionišu kao da su obojica podjednako činjenični (u tom kontekstu). Ali tvrdim da oni *nemaju* istu referencijalnu težinu: Paund i Moberli imaju različite predstavljачke rezonance, jer se njihovi inicijalni konteksti (istorijski i književni) razlikuju. Dakle, iako je analitička filosofija postavila ista pitanja u vezi sa referencom kao i postmodernistička fikcija, sa stanovišta istoriografske metafikcije to isto tako znači da nisu dati konačni odgovori – samo problematizujuća pitanja.

Poput većeg dela savremene filosofije, sosirovski strukturalizam prihvata da je jezik struktura označavajućih odnosa između reči i pojmova, a ne između reči i stvari (v. Norris 1985, o sličnostima između Fregea i Sosira). Međutim, dok analitička filosofija ipak, kako se čini, želi da objasni predstavljanje i referencu (Rorty 1982, 128), strukturalizam to ne čini; zapravo, on se zadovoljava njihovim stavljanjem u zgradu. U sosirovskom kontekstu, jezik je sistem znakova, označitelja i označenih. Referent nije deo tog sistema. To, međutim, ne poriče *postojanje* referenta jezika: pretpostavljeno je da on postoji, ali da on nije nužno trenutno dostupan putem znanja.

Sosirovska sistemska, sinhronijska lingvistika istakla je novu istraživačku strategiju stavljanja referenta u zgradu.

Kristofer Noris je razmatrao, kao i poststrukturalizam, šta je metodološki pogodovalo da lingvistika postane "ključna tačka filofske osnove" književne teorije i filofsije (1985, 62). Jasno je da je on mislio na čuvenu tvrdnju Deride da ne postoji ništa prethodno, izvan teksta i na Fukoovu neradost da prihvati jezik kao upućivanje (kao svedenog na upućivanje) na neku referencu prvog reda, na bilo šta što bi ga zasnovalo u bilo kakvoj temeljnoj "istini". Ali moramo zapaziti da nijedan iskaz ne poriče stvaran svet, prošli ili sadašnji. Oba iskaza samo dovode u pitanje njegovu dostupnost za nas u pogledu označavanja. Deridino poricanje transcendentnog označenog nije poricanje reference ili pristupa vantekstualnoj realnosti. Ono, međutim, sugerše da se značenje može izvesti samo iz tekstova putem odgode, putem *differance*. Ovaj vid poststrukturalističkog mišljenja očigledno utiče na historiografiju i historiografsku metafikciju. On radikalno dovodi u pitanje prirodu arhive, dokumenata, dokaza. On odvaja (dodeljeno značenje) činjenice istorijskog pisma od sirovih događaja prošlosti.

Činjenice u historiografiji su diskurzivne, već tumačene (dodeljeno im je značenje). U lingvističkom smislu, neprihvatanje ovog odvajanja činjenice od događaja povlači za sobom ono što je R. Bart (1982b, 20) nazvao spajanjem u celinu označenog i referenta, koje izostavlja prvo da bi pružilo iluziju da je označitelj istorijskog pisma u neposrednom odnosu sa referentom. Po Bartu, isti san je takođe prisutan u realističkoj prozi. Historiografska metafikcija ponovno uspostavlja označeno putem svoje metafikcionalne samorefleksivnosti o funkciji i procesu proizvodnje značenja, iako istovremeno ne dozvoljava da referent nestane. Takva postmodernistička fikcija, međutim, takođe ne dozvoljava referentu da preuzme bilo kakvu originalnu, zasnivačku, kontrolišuću funkciju: Ezra Pound je stvoren da bi sreo Hju Selvina Moberlija. Činjenice istorije

su, onako kako su portretisane u historiografskoj metafikciji, očigledno diskurzivne. Često je to formalno i tematski izrađeno u okviru same naracije: mislim na različite i protivrečne "činjenične" (u pomenutom smislu) opise istih događaja u *Iskušenjima Velikog Medveda* ili *Antihtonu*. Jedna od lekcija postmodernizma je da, i pored toga što celokupno znanje o prošlosti može biti provizorno, istorizovano i diskurzivno, to ne znači da mi ne stvaramo značenje te prošlosti.

III

Jezik je snažniji kao iskustvo stvari od samog iskustva stvari. Znakovi su moćnija iskustva od bilo čega drugog, tako da kada neko postupa sa stvarima koje zaista vrede, on onda postupa sa rečima. One prevazilaze stvarnost stvari koje imenuju.

Vilijam Gas

Činjenice nasuprot događajima: kako se jezik kači za stvarnost. Pitanja koja je postavila historiografska metafikcija o referenci u jeziku (fiktivnom ili običnom) slična su pitanjima koja su postavili savremeni teorijski diskursi. Doktor Kopernik Džona Banvila usredsređuje se neposredno na odnos između činjenica i događaja ili, preciznije, između imena i stvari, naučnih teorija i univerzuma. A intertekstualne aluzije na Vitgenštajna u romanu ukazuju na šire implikacije te teme. U Kucijevom *Fou*, nemi Petko Robinzona Krusoa je žiža pitanja vezanih za odnos jezika prema stvarnosti. Fo sugerše utilitaristički pristup ovom pitanju tako što ističe da je Petku potrebno znanje jezika da bi preživeo. "To što ne možemo izraziti rečima šta je jabuka, ne sprečava nas da jedemo jabuku. Dovoljno je da znamo imena naših potreba i da budemo kadri da koristimo ta imena da bismo ih zadovoljili" (19086, 149). Me-

đutim, nasuprot tome, Petkova zaštitnica želi da mu pomogne da izrazi "nagone /svoga/ srca" (149). Poslednja scena u romanu vraća se pomenutoj debati o prirodi i funkciji jezičkog izraza i reference i nastoji da čak još više problematizuje odnos romana prema fiktivnoj, intertekstualnoj i političkoj stvarnosti. Knjiga, kao zamišljeni podvodni svet koji je "opisan" (to jest kreiran), postaje paradoksalni svet tihog značenja: "Ali to nije mesto reči To je mesto gde su tela sopstveni znakovi. To je Petkov dom" (157). To što je Petko crnac i Kuci Južnoafrikanac predstavlja deo književnog i materijalnog/političkog konteksta romana.

Slično složeno gledište vezano za odnos svet/reči može se uočiti u delu Žan Fransoa Liotara, analitičara postmoderniteta koji se neprestano obraćao pitanju reference. U svom ranom, fenomenološki inspirisanom delu, on – poput metafikcionista od Džona Barta do Paola Valponija – ispituje ono što shvata kao nemogućnost jezika da ikada ovlada nejezičkim. Umesto odlaska u smeru Deride i sugerisanja da bi *stoga* naše zanimanje trebalo da bude usmereno na jezik sam ili tekstualnost, Liotar je u tome video nemogućnost temeljnog ograničavanja jezika. U knjizi *Discours, figure* (1971), on osporava nekoliko prevladajućih teorija o referenci: Merlo-Pontijevu (Merleau-Ponty) implikaciju srodstva po izboru između jezika i sveta; Deridino potiskivanje referencijalnog u sekundaran i izveden status (tragovi); i sosirovsko stavljanje referenta u zagrade (za kritičku raspravu o ovome, v. Dews 1984, 42-4). Po Liotaru, jezik ne artikuliše značenje sveta; on neprestano isključuje ono čime pokušava da ovlada (1971, 125). Ta samoprotivrečna situacija podseća na opšti postmodernistički paradoks diskursa koji upotrebljava i ironijski zloupotrebljava, afirmiše i poriče konvencije unutar kojih funkcioniše.

U novijim radovima, Liotarovo zanimanje za refer-

encu smešteno je u kontekst pragmatike naracije koja uključuje proizvođača naracije, njenog primaoca, samu naraciju i sva međudejstva ovih komponenata. U takvom kontekstu iskazivanja, referenti naracije su prikazani kako neizbežno upućuju na druge naracije (ili diskurse), a ne na bilo kakvu sirovu stvarnost: oni su narativne činjenice, ne događaji. Baš kao što izraz "ja" uvek upućuje na govornika pojedinog iskazivanja ili diskurzivnog čina (Benveniste 1971, 226), tako isto je "stvarnost" na koju upućuje jezik istoriografske metafikcije uvek prvenstveno stvarnost samog diskurzivnog čina (otuda njeno određenje kao metafikcije), ali i stvarnost drugih, prošlih diskurzivnih činova (istoriografija).

I u ovoj vrsti fikcije i u tekućem filozofskom istraživanju, pitanje reference često obuhvata problem imenovanja (Davidson 1980, 134). *Kinezi* Meksin Hong Kingston stavljaju u prvi plan odnos imena prema njegovom nosiocu, tako što prepričavaju iskustvo naratorovog oca. Kada polaže Imperijalni ispit u Kini, on svoje prezime zamjenjuje izmišljenim:

Novo ime donelo mu je dosta sreće, pa ga je zadržao: ime koje sada nosi je to ime: Tink Virču (Misli Čedno), ime moga oca. Ustručavam se da to kažem; i ne želim da bude pronađen i deportovan. Čak ga i mama retko zove po imenu, ne ovim, već drukčijim vokativima, kao Taj-i-taj Otac. Prijatelji ga zovu Ujak, Brat ili Učitelj. U svakom slučaju, prevod, Tink Virču ne liči na to ime; Engleske reči su kao mašta, to jest njihovo zvučanje se razlikuje od zvučanja kineskih reči. Niko nikoga ne bi zvao prevodom, Tink Virču. On je još uvek prerušen.

(1980, 24)

Kada je stigao u Sjedinjene Države, njen otac je sebi ponovo promenio ime, ovoga puta u Ed (po Tomasu Edisonu), ime koje njegova žena, Kineskinja, prevodi u "Eh-

Da-Son". Son kao mudrac, besmrtni ili svetitelj" (69). Kada je policija iznenada upadala kockarnicu kojom je on rukovodio u Stoktonu, Kalifornija, njegov otac je uvek, kada ga uhapse, izmišljao nova imena, jer su belcima svi Kinezi - i njihova imena - slični. Njegova mlada kćer, međutim, njegovom činu pripisuje više moći od pukog cinizma: "On je posedovao moć imenovanja" (241). Ona takođe, kao pisac.

Žene su verovatno svesnije imenovanja u odnosu na referencu, pošto su tradicionalno određene prezimenima oca i supruga. U izvesnim kulturama, kao što su neke afričke, ime se shvata kao izraz duše (Byerman 1985, 201). Oba ova konteksta bitna su za Toni Morison problematizovanje odnosa ime/osoba u *Solomonovoj pesmi*. Odgovarajuće prezime glavnog junaka, koje poriče život, je "Smrt"; dao ga je pijani vojnik za vreme Građanskog rata. Kao što jedna ličnost kaže, "belačko narodno ime Nigros (crnci) dopada se trkačim konjima" (1977, 245). Porodica ženama daje ime slučajnim izborom iz Biblije, a posledica je, najblaže rečeno, krivoverje: Prvi Korinćanin, Pilat. Mlekar to ime dobija zbog toga što je njegova majka odbila da ga doji - bar dok je to ime nije osramotilo. Ali, Mlekarov put u Šalimar je središte teme imenovanja u ovom romanu. Tumačeći dečju pesmu, on uči istoriju svoje porodice i svoga naroda, utkanu i iskrivljenu u narodnoj priči o Solomonu, letećem afričkom robu. Epigraf romana glasi: "Očevi se mogu vinuti / a deca mogu znati njihova imena". Mlekar u Šalimaru uči svoju istoriju i istoriju svoje rase putem njihovih imena: "Imena koja su dobili po čežnjama, pokretima, manama, događajima, greškama, slabostima. Imena koja zamaraju svedoka" (335).

Pored ovog opšteg problematizovanja imenovanja, neke postmoderne fikcije postavljaju preciznije pitanje: kakav je odnos između imena u romanima i ljudi u istoriji - Vojvode i Vojvotkinje od Vindzora, Kopernika, Dordana

Bruna? Najopštija postojeća teorija (Lyotard 1984c, 10; Kripke 1980) je da su lična imena "strogi označitelji" stvarnosti. U historiografiji, to bi bila pretpostavka koja se nalazi u osnovi upotrebe imena kao što su Frojd ili Vojvotkinja od Vindzora, bivša Volis Simpson: referent je stalan, uprkos različitim konotacijama za različite čitaoce. Ali šta ćemo sa ova dva iskaza: "Volis Simpson udala se za Edvarda" i "Volis Simpson je bila prijateljica Hjuja Selvina Moberlija". Može li "Volis Simpson" ostvariti "među-svet-ske identifikacije", kao što bi to htela semantika mogućeg sveta? Da li su referenti imena u istoriji i fikciji potpuno isti? Liotar (1984c, 11) razlikuje imena čiji su referenti realni (Vojvotkinja od Vindzora) i imena čiji referenti to nisu (Moberli). Ali da li ovo jasno razdvajanje važi i za historiografsku metafikciju? Liotar ne razmatra to pitanje, ali njegovo razdvajanje jasno ukazuje na problem. On tvrdi da

se fraza /istoričara, filozofa, filologa/ svaki put pojavljuje u onome što je *Aristotel* ili Vojvotkinja od Vindzora/ ili neki od njegovih priznatih ekvivalenata /Platonov sledbenik - ili bivša Volis Simpson/ označio, ispostavlja se da novi izraz, postaje sama činjenica koja može da zameni *Aristotela* ili njegove ekvivalente pod istim logičkim uslovima.

(1984c, 12)

Ali šta ako je to fraza historiografskog metafikcionista, a ne istoričara? Da li "Moberlijeva prijateljica" može da zameni "Vojvotkinju od Vindzora"? "Logički uslovi" zaista su se promenili, pa ipak postojanje "Moberlijeve prijateljice" kao ekvivalenta Volis Simpson u *Čuvenim poslednjim rečima* počiva na našem razumevanju svih ostalih ekvivalenata tog imena. Moj zaključak je da složenu referencijalnu situaciju historiografske metafikcije ne može da obuhvati ni jedna od referencijalnih teorija koje nudi savremeni teorijski diskurs. Postmodernistička fikcija niti

stavlja u zagrade, niti poriče referent (kolikogod on bio određen); ona nastoji da problematizuje celokupnu delatnost reference.

IV

Stvarno, stvarno. Kada bih te još jednom imao, ne bih ovo pisao. Umesto toga, radovao bih se tebi. Divna slika stvarnog. Samo stvarno, izvoriste slike. Istinski stvarno, stvarno lišeno sveta, prazno u svojoj punoći. Stvarno koje teško nadoknađujemo, nagomilavamo. Priroda stvarnog. Stvarna stvar sagoreva u nestvarnom.

Marvin Koen (Marvin Cohen)

Odlomak potiče iz izrazito metafikcionalnog dela sa podnaslovom "Šta je zaista stvarno? Šta ono znači? Ili ga samo zamišljamo? Postoji li stvarno? Ali šta je to 'postoji'? I šta ono znači?". Uopšteno govoreći, svaka metafikcionalna samorefleksivnost i samopredstavljanje nastoje da dovedu u pitanje samo postojanje i prirodu vantekstualne reference. Ali *istoriografska* metafikcija ovo pitanje čini složenijim. Istorija nudi činjenice – protumačene, označujuće, diskurzivne, tekstualizovane – koje su proizvodi sirovih događaja. Da li je onda referent istorije činjenica ili događaj, tekstualizovan trag ili samo iskustvo? Postmodernistička fikcija se poigrava sa tim pitanjem, ali ga nikada ne rešava u potpunosti. Ona čini složenijim problem reference na dva načina: ontološkom zbrkom (tekst ili iskustvo) i sopstvenim ponovnim određivanjem celokupne predstave o referenci (uočavamo samoreferencijalnost, intertekstualnost, istoriografsku referencu, i tako dalje). Dakle tu ne postoji samo napetost između stvarnog i tekstualizovanog, već isto tako između brojnih vidova reference.

Žorž Lavi (Georges Lavis 1971) ukazao je na razliku između stvarnih i fiktivnih referenata (na nivou *žive reči*). Referenti mogu biti fiktivni bilo zbog toga što su izmišljeni, bilo zbog toga što su lažni. Nije slučajno što je jedna od stalnih tema istoriografske metafikcije vezana za laž: da li će Moberli reći "istinu" u svom napisu na zidu (kao što veruje kraljica) ili će lagati (kao što veruje Frajburg)? Na nivou naracije, neistina je, isto tako, čitalački problem: da li je Džordž Vankuver zaista umro pre povratka u Englesku? (Ne, uprkos *Vatrenoj vodi*.) Da li su Vojvoda i Vojvotkinja od Vindzora bili upleteni u zavertu zvanu Penelopa? (Ne, uprkos "dokazu" pomućenom u *Čivenim poslednjim rečima*.) Tu istoriografski događaj čini složenijim pitanje reference. Metafikcija uči svog čitaoca da sve reference shvata kao fiktivne, kao izmišljene. Ekvivalentna formalistička kritička perspektiva tvrdi, sa Ženetom (Gerard Genette 1980, 227-300), da sve istorijske ličnosti u fikciji mogu da koegzistiraju sa fikcionalnim ličnostima unutar konteksta romana, jer u njemu su oni subjekti samo po pravilima fikcije. Ali, još uvek bih zadržala postojanje značajne razlike u aluzivnoj rezonanci između "Vojvode od Vindzora" i "Moberlija". Ono što im je zajedničko su njihove aluzije na intertekstove: s jedne strane istorijske i s druge strane književne. Obojica, drugim rečima upućuju (sada) na tekstualizovane entitete.

U romanima kao što je *Regtajm* nije prisutna realistička pretenzija da referent može biti sirovo iskustvo, iako se ne poriče da su Dž. P. Morgan ili Henri Ford zaista postojali. Umesto toga, prisutno je priznanje da Morgana i Forda možemo znati samo iz tekstualizovanih tragova u istoriji. Metafikcionalni elementi podrivaju svaki "effet de réel"^{**} (Barthes 1968a): "avoir-été-là des choses"^{***} više nije "un principe suffisant de la parole".^{***} Sada je "avoir-été-

* "efekat stvarnog" – prim. prev.

** "to što su stvari postojale" – prim. prev.

*** "dovoljan princip za živu reč" – prim. prev.

... (to što su one napisane) ono što tadašnja romanisti-
čarka I - je prihvila - istoriografska referenca. Čak i
1990. licno medijama spoznavati naknadno inkvizicno putni-
kuhvanu ostataka: uslanje usnja stvariti samo tekstove.
Ne postoji reprodukcija događaja gonjaka selanija. Kao
simbolička struktura, istorijska naracija ne reprodukuje
događaj koji opisuje, ona nam kazuje kako da mislimo o
događajima" (H. White 1978a, 52). Historiografska meta-
fikcija ne teži ka tome da reprodukuje događaje, već da
nas, umesto toga, usmeri na činjenice i na nove smetove
mišljenja o događajima.

Proučavanje takve melavine (međusobno već refer-
encijalno složenih) entiteta - istoriografskih i metafik-
cionalnih - zahteva izvestan teorijski model kao što je
model "puteva reference" Nelsona Gudmana (1981). U
svakom slučaju, već postoje raznovrsni referencijalni sis-
temi koji razmatraju fikciju i nefikciju, a svi teže da budu
binarni. Masud Zavarzadah (1976) nefikcionalni roman
smatra, na primer, za "bireferencija-lan", jer upućuje na
sebe i na stvarnost, time sugerišući da je polaritet čin-
jenica/fikcija ontološki osporljiv. Na prvi pogled, isto-
riografska metafikcija je samosvesnija verzija takve dvos-
strukosti. Međutim, to bi osporilo svaki pokušaj argumen-
tovanja, kao što je Zavarzadahov, da takve bireferenci-
jalne naracije "oblikuju otvorene dinamičke sisteme koji
se nalaze u stalnoj napetosti sa iskustvenim svetom izvan
knjige" (58). Postmodernistička fikcija, iako ne poriče po-
stojanje tog iskustvenog sveta, osporava njegovu dostup-
nost nama: kako znamo taj svet? Znamo ga samo putem
njegovih tekstova.

Ipak, takav binarni model je popularan, a u tekućoj
teoriji se pojavljuje u svojim različitim oblicima. Malm-
grenova (1985) terminologija je "vanreferencijalno" i
"unutarreferencijalno": referenti koji su proverljivi, van-

tekstualno postojeći i referenti koji su nepostojeći, pro-
tivčinjenični, pa su samim tim pre fikcionalno opravdani
nego činjenično istiniti. Historiografska metafikcija radi-
kálno problematizuje i ovaj naizgled jednostavan koncept:
"proverljivo vantekstualno". Malmgren shvata da može po-
stojati naracija koja bi bila referencijalna na oba načina,
ali bi takva fikcija bila "odstupanje od normalnog i uzrok-
ovala bi beskrajne probleme tipoloziama naracije" (28). To
su verovatno granice tipologija. Drugi binarni modeli po-
nudili su nešto znatno formalističnije. Umesto da suprot-
stavi fiktivno i nefiktivno, Inge Krosman (Inge Crosman
1981) tvrdi da su dve referencijalne mreže koje nastoje da
se ukrste i zapravo se ukrštaju da bi obrazovale reference
teksta "intertekstualna" i "unutar ili autotekstualna". Iako
je to dragocen dodatak realističnijim verzijama binarnog
modela, on zaobilazi složenost postmoderne istorijske re-
ference. Možda treba da krenemo u pravcu višeterminskog
modela, pošto je, kako se čini, referenca historiografske
metafikcije višestruka i uslovljena mnogo čime. Ako to
učinimo, moramo uzeti u obzir najmanje pet pravaca re-
ference: unartekstualna referenca, samoreferenca, in-
tertekstualna referenca, tekstualizovana vantekstualna
referenca i ono što bismo mogli nazvati "hermeneutič-
kom" referencijom.

Postoje mnoge teorije koje se zalažu za unartekstu-
alnu referencu: to jest, za to da fikcionalni jezik prvo i
najpre upućuje na univerzum realnosti fikcije, nezavisno
od toga da li je u većoj ili manjoj meri oblikovan na osnovu
empirijskog sveta iskustva (Rabinowitz 1981, 409). Ovaj
argument se oslanja na shvatanje intencionalnosti koje je
slično shvatanju Serla ili Omana: intencionalni okvir fik-
cije je fikcija. To je, isto tako, argument koji vrednuje
fikciju kroz njeno autonomno, iznutra postojano i for-
malno jedinstvo. Mari Kriger tvrdi: "moramo osetiti da
Tolstojev Kutuzov - ili kad je o tome reč, Šekspirov Henri

V – ima drukčiji materijalni status od istorijskog Kutuzova (ili Henrija) (1974, 344). Istorijski Kutuzov po ovoj tvrdnji svoj status izvodi iz "dokaza" koji se čak nalazi izvan sistema istorijskog diskursa; Tolstojev Kutuzov ima samo "lažnu" materijalnost, imaginativni identitet kojeg nadzire "moć uobličavanja" autorove imaginacije. Kriger, poput mnogih drugih, koristi tu osnovu autonomnog sveta unutartekstualne reference da bi transcendirao istoriju: čovekova mogućnost da stvara oblike i da ih nameće stvarima tako što im daje organski život može da ga oslobodi istorije, dopuštajući mu da je preoblikuje kako god poželi" (347). Podrazumeva se da "Kutuzov istorije" nije ni na koji način preoblikovan, da istorijski diskurs ima neposredan pristup stvarnom i da ne iskrivljuje i transformiše sirovu realnost, kao što to čini fikcija (355). Istorioografska metafikcija dovodi u pitanje obe ove pretpostavke. Embroz Birs (Ambrose Birce) u Fuentesovom romanu *Stari Gringo* i jeste i nije istorijski Birs – u svojim brojnim tekstualizovanim oblicima ili u svojim "historiettes", da upotrebim Liotarov izraz. Taj paradoksalni identitet ga čini postmodernim i primorava na proširenje ovog referencijalnog modela.

Druga vrsta reference koja se može naći u istorioografskoj metafikciji izvesno ne pripada samo koherentnom fikcionalnom univerzumu, već isto tako i fikciji kao fikciji. Ovo samopredstavljanje ili samoreferenca sugerise da jezik ne može da se veže neposredno za realnost, već prvenstveno za samoga sebe. U postmodernističkoj fikciji, ova vrsta reference pretvara samo ime glavnog junaka *Čuvenih poslednjih reči*, Hjuja Selvina Moberlija, u obeležje meta-fikcionalnosti.

Sa ovom vrstom reference srodna je treća vrsta, intertekstualna. Moberlijevo ime ne označava samo metafikciju; ono ukazuje na specifičan intertekst, Paundovu poemu. Ali taj roman obiluje drugim slojevima inter-

tekstualne reference: među tekstovima na koje nas ova postmoderna fikcija upućuje su biblijska Knjiga proroka Danila i dela Aleksandra Dime, Ernesta Hemingveja (Hemingway), Džozefa Konrada i drugih. Referenca može biti na nivou reči (*mené, mene, tekel upharsim*) ili strukture (preokret Konradovog lorda Džima, Marlouva podvojenost u prepričavanju posledica koje su intertekstualno povezane sa moralnim preokret Moberlija / i njegovog oca, kraljičina problematična podvojenost kao naše čitalačke zamene u romanu). Međutim, među ovim intertekstovima su i tekstovi istoriografije: pomoću tih "tekstova" – i posebnih i opštih – znamo da su postojali nemački koncentracioni logori, da se Edvard odrekao britanskog trona zbog Volis Simpsono itd.

Takva inetrtekstualnost zapravo je bliska četvrtoj, tekstualizovanoj vantekstualnoj vrsti reference. Razlika je u naglasku. Prva je istorija kao intertekst; druga je istorija kao prikazivanje činjenice, kao tekstualizovano ulaženje u trag događaja. Ovde istorija dopušta izvestan – posredovan – pristup onome što semiotičari nazivaju "spoljšnjim referencijalnim poljem" (Harshaw 1984, 243-4), istovremeno priznajući da je sama istoriografija oblik zamene, promene, ukratko, posredovanja prošlosti. To nije vrsta reference koja pokušava da stekne autoritet od dokumentarnih podataka; ona, umesto toga, nudi vantekstualne dokumente kao tragove prošlosti.

Kao što se svaka od ove četiri vrste reference graniči ili podudara sa ostalim u okviru ovih "puteva reference" istorioografske metafikcije, tako pomenuta tekstualizovana vantekstualna referenca sugerise peti deo ove mreže, deo koji sam nazvala hermeneutičkim. U postmodernističkom detektivskom romanu Pitera Akrojda *Hoksmu*, čitalac postepeno shvata da znak koji se povremeno pojavljuje "M SE M" (i obeležava pojedine prizore toka romana) izostavlja U*

* koje se čita isto kao lična zamenica 2. l. sg 'you' (tu – ti – prva. prva).

- "ti" - koje je nužno za smisao zapleta. To otvoreno ukazuje na to zašto se mora izbeći statički model reference, pošto ne možemo zaobići ulogu hermeneutičkog procesa čitanja: istoriografska metafikcija ne upućuje samo na tekstualne (to jest, proizvod) načine (unutar-, inter-, auto-, izvan-). Samosvest postmodernističkih tekstova vraća se performativnom procesu i celosti čina iskazivanja koji zahtevaju da čitalac, *ti*, ne bude izostavljen, čak i pri suočavanju sa problemom reference.

Postoji, dakle, vrsta reference na diskurzivnu situaciju čitaoca koja proučavanje referenta usmerava sa nivoa individualnih reči i imena na isti nivo diskursa. Inge Krosman određuje referent fikcije kao "pokretnu, pojmovnu konstrukciju koja se postepeno pojavljuje tokom procesa čitanja" (1983, 96). To nije ono na šta sam mislila pod hermeneutičkom referencom, iako su ova dva koncepta srodna. Ono na šta sam mislila je nešto bliže raspravi Kendala Voltona (Kendall Walton 1978) o interakciji fiktivnog sveta sa stvarnim svetom čitaoca. U jednoj ravni, reči se, u najmanju ruku, vezuju za svet putem čitaoca, a to važi kako za istoriografiju, tako i za fikciju. Na ovoj ravni može da posluži ideološka kritika, demistifikovanje "prirodnog" i "datog". Na ovaj način istoriografska metafikcija izbegava "cul-de-sac" samoreference" (Sukenić 1985, 77), opasnost da postane "samoponištavajuća naracija" (Doležel 1986). Svaka ideološki radikalna mogućnost promene - u brehtovskom smislu - bila bi neposredno vezana za ovu vrstu hermeneutičke reference.

Svih pet pomenutih vrsta referencionalnosti zahtevaju razmatranje u okviru složenosti predstavljanja istoriografske metafikcije. Procesi ukrštanja unutar ovog modela uključuju poklapanja i podudaranja, "put" ne samo statičnog modela reference. Svedoci smo samosvesnog problematizovanja onoga što je uvek bilo opšte poznata istina

* slopu ulicu - prim. prev.

romana kao žanra: da je on uvek "služio za primer ne-lagodnog zajedničkog života empirijskih i fikcionalnih pobuda" (Newman 1985, 138). Samosvesno problematizovanje pitanja reference u filosofiji, lingvistici, semiotici, istoriografiji, književnoj teoriji i fikciji predstavlja deo savremenog shvatanja po kojem mnoge stvari koje smo jednom uzeli zdravo za gotovo kao "prirodne" i zdravorazumske (kao što je odnos reč/svet) moraju biti pažljivo ispitane. Novije ozbiljno osporavanje epistemologije (od strane pisaca kao što su Hindess (1977) i Hindess i Hirst (1977) znači da "nijedna posebna klasa iskaza o tome kako se povezuje jezik i stvarnost nije sama po sebi nadređena, zaštićena od revizije, te stoga pogodna da služi kao vrsta garancije za kojom metajezicka epistemologija obično teži" (J. O. Thompson 1981, 92). Postmoderni diskursi uspostavljaju i potom osporavaju naše tradicionalne garancije znanja tako što otkrivaju njihove praznine ili prolaznosti. Oni sugerišu da ne postoji privilegovan pristup stvarnosti. Stvarno postoji (i postojalo je), ali naše razumevanje tog stvarnog uvek je uslovljeno diskursima, našim različitim načinima govora o njemu.

Pojavljujemo se iz jedne snažne formalističke epohe - koju neki zovu modernizam. Njeno osporavanje i istovremena čežnja za nekim poretkom koji bi imao nadređenu moć objašnjavanja, upravo je ono što je prisililo postmodernizam da pokuša da prevaziđe taj "referencijalni agnosticizam" (Norris 1985, 69). Njegovi pokušaji da to učini uvek su samorefleksivni; oni ponekad mogu biti uzajamno protivrečni; mogu postaviti više pitanja nego što mogu dati odgovora. Ali to je jedini put za približavanje onome što je Tomas Pinčon jednom nazvao "pulsirajućim, još živim značenjem".

10. ISTORIJSKI SUBJEKT U/PREMA ISTORIJI(E) I NJEGOVA PRIČA

Neprekidna istorija je nužan korelativ zasnivajuće funkcije subjekta: garancija da sve što mu je izmaklo može biti ponovo uspostavljeno; sigurnost da vreme neće rasuti ništa bez ponovnog uspostavljanja u obnovljenom jedinstvu; obećanje da će jednog dana subjekt – u obliku istorijske svesti – opet biti kadar da prisvoji, da vrati pod svoj uticaj sve stvari koje udaljuje razlika i u njima pronade ono što bi se moglo nazvati njegovim prebivalištem. Pretvaranje istorijske analize u diskurs neprekidnog i pretvaranje ljudske svesti u originalan subjekt celokupnog istorijskog razvoja i svake delatnosti su dve strane istog sistema mišljenja.

Mišel Foucault

Poslednjih dvadeset godina, možda od pojave strukturalističkog odbacivanja "težnji kartezijanskog *cogita*" (Jameson 1972, 135), tema o "čovjeku kao stvarno univerzalnom", da upotrebimo Seidove reči (1975a, 287), lebdi iznad naših različitih intelektualnih inicijativa, naginjući da povremeno postane zgodna prilika za napade na humanističku tradiciju. Teoretičari svih političkih ubeđenja nedavno su ukazali na to da je tema "subjekt" u modi i u kritici i u književnosti. Džejmson fragmentaciju i smrt subjekta naziva "pomodnom temom" savremene teorije, koja obeležava "kraj autonomne buržoaske monade ili ega ili individualnog" (1984a, 63). Džerald Graf je ranije odre-

dio suštinu avangardne estetike kao "odbacivanje celokupnog buržoaskog pogleda na stvarnost, koja je evapločena u subjekt-objekt paradigmi racionalističke epistemologije" (1975, 321). Podudaranje idejnih interesa kritike i umetnosti – njihovo zajedničko usredsređenje na ideološku i epistemološku prirodu ljudskog subjekta – označava sledeću tačku presecanja koja bi mogla da odredi postmodernističku poetiku. Tačnije, to je tačka izazova svakoj estetskoj teoriji ili praksi koja pretpostavlja sigurno, samopouzdanano znanje subjekta ili ga potpuno izostavlja. Teorija i umetnost ostvaruju svoj izazov putem svoje svesti o potrebi da smeste i kontekstualizuju diskurse o subjektivnosti i to pomoću diskurzivne aktivnosti (uključujući i sopstvenu) unutar okvira istorije i ideologije.

Filosofsko, "arheološko" i psihoanalitičko decentriranje pojma subjekta izveli su, između ostalih, Derida, Foucault, Lakan. Ipak decentrirati ne znači poreći. Postmodernizam, kao što tvrdi Teri Iglton, ne zamenjuje "raspadanje određenih tradicionalnih ideologija subjekta sa njegovim konačnim nestankom" (1985, 70). Njegovo istorizovanje subjekta i njegovih uobičajenih (centriranih) sidrišta radikalno problematizuje celokupnu predstavu o subjektivnosti, neposredno ukazujući na njene dramatične protivrečnosti. Fotografije Sindi Šerman (Cindy Sherman) na kojima je ona sama izlažu fikciju sopstva koja naglašava i fotografsko predstavljanje stvarnosti i njen sopstveni status kao umetnosti. Humanistička predstava o jedinstvenom i autonomnom subjektu je uspostavljena (na svakoj pojedinačnoj fotografiji) i potom srušena (svojim kontekstom unutar celine nepovezanih serija) (v. Krimp 1980, 99). Kao što insistira Derida: "Subjekt je apsolutno neizbežan. Ja ne uništavam subjekt; ja mu nalazim mesto" (u Macksey i Donato 1970, 1972, 271). A naći mu mesto, kao što uči postmodernizam, znači pri-

znati razliku – rase, pola, klase, seksualne orijentacije, i tako dalje. Naći mesto isto tako znači i priznati ideologiju subjekta i sugerisati alternativne predstave o subjektivnosti (Huyssen 1986, 213).

Lus Ajridžeri je istakla da se uvek ispostavi da su teorije o subjektu uvek teorije o muškom rodu (1974, 165). Ali one isto tako teže da budu teorije buržoaskog, belog, individualnog, zapadnog "čovaka". To je ono što zaista određuje takozvani univerzalni i vanvremenski humanistički subjekt. U tom kontekstu ni muškarac ni žena nisu autonomni, koherentni slobodni vršoci; niti mogu biti odvojeni od kulturnih sistema ili od onoga što Kaja Silverman naziva "istorijski ograničenim označavajućim operacijama" (1983, 129), za koje je dokazano da su nadređene subjektu. Ljudska realnost je, za oba pola, konstrukcija. Očigledno je da je takvo gledište na putu da postavi probleme tradicionalnim humanističkim predstavama o postojanosti bića i o izjednačavanju bića i svesti. Umetnuti subjekt u okvir njegove *žive reči* i njegove označavajuće aktivnosti (i svesne i nesvesne) unutar istorijskog i društvenog konteksta znači početi sa ponovnim određivanjem ne samo subjekta, već i istorije.

Kada su Mišel Fuko i drugi predstavili vrstu istorijske analize zasnovanu na kategorijama diskontinuiteta i razlike, javili su se povici da je to ubijanje istorije, ali, kao što je Fuko kasnije uvideo:

čovak ne sme biti obmanut: ono što je tako žestoko oplakano nije nestanak istorije, već pomračenje onog oblika istorije koji je tajno, ali potpuno povezan sa sintetičkom aktivnošću subjekta; ono što je oplakano je "razvoj" (*devenir*) koji je trebao da omogući suverenitet svesti uz pomoć sigurnijeg, manje izloženog zaklona nego što su mitovi, srodnički sistemi, jezici, seksualnost ili želja.

(1972, 14)

Savremena samorefleksivna, diskontinualna i često složena istoriografska metafikcija nastoji da obori pogled na istoriju kojeg osporava i veći deo poststrukturalističke misli. A, što ne iznenađuje, ona je isto primljena sa žestokom reakcijom onih za koje roman takode – poput istorije – predstavlja i prikazuje koherentno i motivisano upisivanje jedinstvene subjektivnosti.

Međutim, mnogi od tih postmodernih romana (*Beli hotel*, *Žena francuskog poručnika*, *Zamračenje* /*Blackout*/, između ostalih) osporavajući su u još jednoj ravni: oni otvoreno postavljaju pitanja o subjektivnosti koja obuhvataju probleme seksualnosti, seksualnog identiteta i predstavljanja žena. A to čine u političkom smislu. Vid poststrukturalističke feminističke analize koju su Tereza de Lauretis (1984) i Kaja Silverman (1983) primenile na film upravo je ono što je potrebno prilikom proučavanja ove vrste fikcije. Poput modernih filmova, ovi romani su preformulisali pitanja iskazivanja (ili kontekstualizovane proizvodnje i recepcije tekstova); dakle, oni bi trebali da nam pomognu u preispitivanju predstava o obraćanju i o "procesima subjekta" (de Lauretis 1984, 28) na isti način na koji je film izazvao pomenute teoretičarke. Sasvim sigurno je *Beli hotel* u istoj meri posvećen nemogućnosti "čvrstih vizija subjekta" i "nesigurnosti vizija", kao i Ošimino (Oshima) *U carstvu čula* (*In the Realm of the Senses*). Način na koji čitamo povezan je sa načinom na koji gledamo – bar sa stanovišta subjektivnosti.

II

Nestalno i neiskreno prisustvo nesvesnog, bez kojeg se ne može razumeti položaj subjekta, insistira na heterogenostima i protivrečnostima unutar samog subjekta. Dakle, ono omogućava najaštriju kritiku pretpostavljenosti konzistentnog, dovršenog subjekta i

društvenih nauka koje su zasnovane na toj pretpostav-
ljenosti.

Rosalind Kruard (R. Coward) i Džon Elis (J. Ellis)

Možda je najočiglednija tačka na kojoj može da se počne sa proučavanjem podudaranja posmatranja i čitanja analogija između "pogleda" ili oka kamere i tačke gledišta u romanu, pošto je potonje tradicionalno bilo garancija subjektivnosti u naraciji (D. Carroll 1982). U istoriografskoj metafikciji, kao i u metafikciji uopšte, to nije slučaj. Njeno rušenje stabilnosti tačke gledišta, nasleđe modernističkih eksperimenata (Fokner, Vulf, Džojls), preuzima dva glavna oblika. S jedne strane nalazimo otvorene, namerno manipulativne naratore; s druge strane ne pojedinačnu perspektivu, već mirijadu glasova, koji se često ne mogu u potpunosti lokalizovati u tekstualnom univerzumu. U oba slučaja, upisivanje subjektivnosti je problematizovano, iako na vrlo različite načine. I jedan i drugi su udaljavanje od "sjajne anonimnosti" unutar lutrije stalno promenljivih zamenica" (Jardine 1982, 57) francuskog Novog romana, iako podjednako utiču na načine osporavanja upisivanja subjekta tradicionalnog realističnog romana. Na mestu anonimnosti nalazimo, s jedne strane, preterano afirmisanu i problematizujuću subjektivnost, a sa druge pluralizujuću višestrukost stanovišta. Kao što ukratko možemo videti, u *Belom hotelu*, glavna junakinja nije u potpunosti ili neprestano tradicionalan džejmsovski centar svesti sa kojom se čitalac može identifikovati kao sa subjektom. Niti ona treba da bude odraz bilo kakve autorove subjektivnosti na osnovu koje bi bila zasnovana. Umesto toga, ona je prikazana kao "čitani" subjekt u svojim i tuđim tumačenjima i zapisima. Ona je doslovno ženski proizvod čitanja.

Isto tako, u analizi filma de Lauretisova se obraća ženskom subjektu i kao proizvođaču i kao posmatraču, i

kao pojavi i kao gledaocu. Mada samo implicitno, feminističko čitanje (sugerisano je) i feminističko posmatranje pre se mogu preobraziti u izvođenje nego u predstavljanje (1984, 36); obe aktivnosti mogu biti položaj plodnih odnosa, angažman subjektivnosti u značenju i vrednostima (51). U oba slučaja, problemi identifikacije, odnosa subjektivnosti prema predstavljanju polne razlike i položaji dostupni ženama obrazuju deo uslova proizvodnje značenja (75). I u čitanju i u posmatranju mi smo već društveno ustanovljeni kao žene i muškarci (121), ne samo po tome što smo jednostavno žensko i muško, već što smo već naoružani semiotičkom istorijom (ličnom ili društvenom), nizom prethodnih identifikacija koje su nam nametnule pol (145). Hitova teorija o "pogledu" oka kamere (137-9) ima svoju analogiju u romansijskim tekstovima, kao što implicuje rad de Lauretisove o narativnosti. Ona sugerise da se žena (čitalac) posmatrač identifikuje i sa subjektom i sa objektom "pogleda". Njen zaključak sugerise šire implikacije ove teorije:

To je zapravo operacija pomoću koje naracija i bioskop traže pristanak gledalaca i nagovaraju ženu na ženstvenost: pomoću dvostruke identifikacije, viška zadovoljstva koje gledaoci sami proizvode u korist bioskopa i društvenog profita.

(1984, 143)

Da li na taj način *Beli hotel* "doziva" (u altiserovskom smislu) svog ženskog čitaoca? Ovome ću se uskoro vratiti, jer je neposredno uključeno u dovođenje u pitanje istorije i subjektivnosti od strane istoriografske metafikcije.

Često su ova dva tipa metafikcionalne naracije – odlično pojedinačan i uznemirujuće pluralan – zajedno, kao u *Deci ponoći* Salmana Rušdija, a kao rezultat istovremeno su decentrirani muški subjekt, istorija i sama naracija. Uprkos prisustvu pojedinačnog, upornog i kontrolišućeg naratora – pisac koji zna da on izveštava i da

stvara javnu i privatnu istoriju – (muški) centar ovog romana neprestano se izmešta i rasipa. Potraga za jedinstvom (narativnim, istorijskim, subjektivnim) stalno se osujećuje. Salem Sinaj voleo bi da istoriju svede na autobiografiju, da svede Indiju na sopstvenu svest, ali činjenica da to nikada ne čini naglašena je stalnim prisustvom *Tristrama Šendija* kao parodijskog interteksta: nepredviđenost vlada. Autobiografski memoari imaju dugu istoriju u fikciji kao oblik afirmisanja prvenstva individualnog iskustva (Watt 1957), ali ovaj roman, u svojim pokušajima da pretvori unidividualno iskustvo u izvor javne istorije, ruši i tradicionalno upisivanje muške subjektivnosti i, istovremeno, tradicionalnu predstavu o istoriji kao neprotivrecnom kontinuitetu.

U stvari, implikacije predstavljanja istorije i istorijskog pisma u *Deci ponoći* najbolje se mogu objasniti Fukoovim opisom Ničeove "delotvorne" istorije. Salem uči da

snage koje funkcionišu u istoriji ne kontrolišu sudbina ili regulativni mehanizmi, već odgovor na slučajne sukobe. One ne izražavaju uspešne oblike prvobitne namere, a njihova privlačnost nije privlačnost zaključka, jer se one uvek pojavljuju kroz pojedinačnu nasumičnost događaja.

(Foucault 1977, 154-5)

Neverovatno obilje fiktivnih i istorijskih detalja u Salemovom opisu čoveka i nacije, koji su rođeni u ponoć 15. avgusta 1947, nudi novo shvatanje predstava o istorijskim događajima i njihovom uređivanju:

Svet koji poznajemo nije ovo jednostavno obličje u kojem se događaji svode na isticanje njihovih suštinskih osobina, konačnog značenja ili njihove prvobitne i krajnje vrednosti. Naprotiv, on je obilje zamršenih događaja. Ako se pojavljuje kao "čudesno raznovrstan, dubok i pun značenja", to je zato što je on zapo-

čeo i nastavio sa tajnim postojanjem kroz "mnoštva greški i fantazmi".

(1977, 155)

Suočeni sa hermeneutičkim problemom razmatranja Salemovih fragmenata sećanja (baš kao što je on morao da se suoči sa brojnim glasovima Konferencije dece ponoći, sa "suštinom višestrukosti"), čitaoci oba pola prinuđeni su da priznaju da možda *zaista* želimo da naratori, poput istoričara, "potvrde naše uverenje da sadašnjost počiva na dubokim namerama i nepromenljivim nužnostima" (155). Ono što nudi, umesto toga, Salemov opis je, ipak, ono što Fuko naziva "istinskim istorijskim osećanjem", osećanjem koje "potvrđuje naše postojanje među bezbrojnim, izgubljenim događajima, bez usmerenja ili referencijalne tačke" (155). Uprkos svojoj upornosti, muški narativni glas, Salem, ne nudi konačnu referencijalnu tačku; sve što on afirmiše je, u Fukoovom smislu, lično i istorijsko "znanje kao perspektiva" (156). A to čini pred upornom Padmom, naratorkom koja ga nadzire i čiju želju ne može da zadovolji.

Umesto zadovoljenja, nudi sublimaciju; umesto istorije nudi Padmi svoje istorije. Otvorenim "proizvođenjem" tih istorija za nju, Salem ruši i kauzalnost i kontinuitet onoga što se tradicionalno shvata kao patrijarhalna istorija. Slično, on je prinuđen da izazove ograničenja linearosti i kontinuiteta sopstvene priče, tako što bar pokušava da zadovolji Padmine narativne zahteve. On koristi višestruke zaplete, ponekad u naizmeničnim paragrafima, ponekad unutar iznenadnih umetaka. Konačno je prinuđen da uzvikne: "Smetnje, puke smetnje! Različiti otpaci na mom prilično komplikovanom životnom dubrištu pokazuju potpuno bezumno upornost i nikako neće da uredno ostanu u svojim posebnim pretincima" (1981, 187). A deo

* Navedeno po *Deci ponoći I-II*, Beograd, BIGZ, 1989, prev. Svetozar Koljević i Zoran Mutić, I tom, str. 281.

odgovornosti za te tekstualne smetnje snosi njegova slušateljka. Salem započinje pisanje sa pretpostavkom da autobiografija, kao i fikcija, uzima u obzir "prirodan tok" priče. Međutim, njegovi pokušaji da sugerise višestrukost i istovremenost putem sintakse ("Dok" se to događalo, takođe je), kombinovani sa brojnim intertekstualnim odjecima izazvanim na svakoj stranici pripovesti, Padmi i čitaocu ne dozvoljavaju povezanost; njoj i nama jedinstvo nije dozvoljeno.

Ali ne poriču samo istorija i naracija svoje tradicionalne humanističke strukture i funkcije: jedinstveni muški subjekt pisma ne samo da je decentriran i radikalno rasepkan, već je i sam rasepljujući. Poput fukoovske arheologije koja "svoje vizije svodi na najbliže stvari – telo, nervni sistem, ishranu, varenje i energije" (Foucault 1977, 155), "mešavina istorije" u *Deci ponoći* se najbolje pokazuje na stvarnom telu muškog subjekta, telu koje, kao njegova feminizirana zemlja (njegova "potkontinentalna sestra blizakinja" – 1981, 385), ne može ostati čitava i neprestano se cepa. Salem gubi deo prsta, deo lobanje i kosu; koža počinje da mu puca, poput indijskog tla tokom suše. Ali prava analogija se odnosi na Indiju kao naciju zasnovanu 1947. i potom pocepanu. Ideal može biti celovitost, kao što tvrdi Salem, celovitost na svakom nivou – političkom, istorijskom, fizičkom i narativnom:

Isada ja, Salem Sinaj, nameravam uskoro da podarim sebi ondašnjem prednosti kasnijih uvida; razarajući jedinstva i konvencije lepog pisanja, prizivam mu u svest ono što će tek doći, isključivo radi toga da bih mu omogućio da misli sledeće misli: "O večna suprotnosti između unutrašnjeg i spoljašnjeg! Zato što je ljudsko biće u svojoj unutrašnjosti sve pre nego celovito, sve pre nego homogeno, svakojake kojestarije darmaraju u njemu, i ono je jedna osoba jednog trenutka, a druga drugog. Telo je, međutim, homogeno –

kao što to samo može biti. Važno je sačuvati tu celovitost.

(1981, 236-7 / I 353-4)

Ali celovitost se ne može postići, još manje očuvati. Salemove subjektivnost može biti samo višestruka i samo kao takva vezana za višestrukost Indije, nacije rođene zajedno sa njim, a zatim pocepane da bi se stvorio Pakistan:

u zemlji u kojoj je istina ono što joj se kaže da bude, stvarnost sasvim doslovno prestaje da postoji, tako da sve postaje moguće, osim onoga što nam se tvrdi da jeste; a možda u ovome leži razlika između mog detinjstva u Indiji i adolescencije u Pakistanu – u Indiji su me sa svih strana opsedale beskrajne alternative stvarnosti, dok sam u Pakistanu plutao, dezorijentisan, na isto tako beskrajnom moru laži, nastvarnosti i neistina.

(1981, 326 / II 117)

Povreda glave, međutim, dovodi Salema do gubitka sećanja i samim tim do gubitka višestruke subjektivnosti. Sa tim brisanjem višestrukosti ide i, paradoksalno, dvostruka naracija koja za naratora Salema (kome je sećanje ponovo uspostavljeno) može samo upućivati na jedinstveni, celoviti, pojedinačan (ali bez sećanja) subjekt kao "ja, on" na način koji podseća na Benvenistov (1971) uvid u jezička zasnivanja subjektivnosti. U takvom izuzetnom stanju, odsečen od sećanja i istorije, Salem je postao građanin Pakistana, zemlje koja je i sama fizički rasepkana u tom istorijskom trenutku:

U to vreme Istočno i Zapadno Krilo zemlje bili su odvojeni nepremostivim zemljanim masivom Indije; ali prošlost i sadašnjost takođe razdvaja nepremostivi ponor. Religija je bila lepak koji je držao dve polovine Pakistana na okupu; *baš kao što čovekova svest o samom sebi kao homogenom biću, kao mešavini proš-*

losti i sadašnjosti, predstavlja lepak ličnosti, koji drži na okupu naše sada i naše nekad.

(1981, 351, kurziv moj /II 155/)

Izgubivši istorijsku i ličnu svest, Salem može da se obraća samo kao "ja, on" – bar dok ujed zmije nije u njemu izazvao drukčije "jedinstvo" (364) – paradoksalnu višestrukost. U tom trenutku on se "ponovo saživljava sa prošću" činom kazivanja svojih životnih priča, priča koje i mi čitamo, priče koje on naziva "izlivanjem onoga što-jebilo-u-meni" (383).

Na kraju, uprkos svim njegovim naporima da svoju priču pretvori u istoriju, da stvori višestruko jedinstvo, on je prinuđen da prizna da se dogodilo suprotno:

Ja sam celokupni zbir svega što mi je prethodilo, svega onoga što sam video učinio, svega što su mi učinili. Ja sam sve ono što ću biti kad mene više ne bude, a čega ne bi bilo da mene nije bilo. A nisam baš ni neki izuzetak u tom pogledu; svako "ja", sve i jedan od nas šest stotina miliona sadrži slično mnoštvo.

(1981, 383 /II 200/)

To ne poriče subjektivnost; ali osporava tradicionalnu predstavu o njenoj jedinstvenosti i funkciji. Totalizujuća moć naracije, istorije i naših predstava o subjektu je podrivena krajem ovog romana, koji kazuje "smrskan stvor koji se prosipa u komadima po ulici, jer je bio toliko ljudi, previše osoba. Život, za razliku od gramatike, nudi više od tri lica" (463).

Kao "ja" narativnog čina, Salem priziva muški kartezijanski subjekt, pokušavajući da sebe postulira kao poreklo značenja – i javnog i privatnog. Ali on govori u diskurzivnom kontekstu, i to zna ili bar sazna je tokom pričanja i pisanja svoje autobiografske/fikcionalne/istorijske pripovesti. Ova vid istoriografske metafikcije osporava *cogito* tako što priziva strategije Lakana ili Fukoa. Kao što je francuski jezik dozvolio Novom Novom romanu da na-

pravi skok sa "je" na "jeux", tako je engleski jezik omogućio prelazak sa "ja" na "oko"/, tako da kritičari kao što su de Lauretisova, Silvermanova i drugi koji pišu za časopise kao što je *Screen* mogu da naprave veliki napredak u svojim analizama kinematografskih modaliteta subjektivnosti. Međutim, teorija feminističkog filma dodatno nudi koncept iskaznih sredstava vizuelnog predstavljanja koji nam pomaže da se približimo razumevanju *polnog* subjektiviteta. Citirajući Frojdovo muško privilegovanje vizuelnog, Džejn Galop tvrdi: "Razlika između polova svoje ključno značenje stiče posmatranjem" (1982, 27). Upisivanje ženske subjektivnosti od strane onoga što je nazvano muškim gledanjem kroz kameru može se lako uporediti sa istim upisivanjem ženskog u istoriografske metafikcije o ženama koje su pisali muškarci. Može se uvideti da se ženska kritika očinstva i postmodernistička kritika predstavljanja (u svim umetničkim formama) ukrštaju po pitanju pola i razlike između polova (Owens 1983, 59; 61-2). I feministička poststrukturalistička teorija i postmodernistička fikcija obraćaju se tim istim pitanjima i radikalno ih problematizuju. Na primer, i romani kao što je *Beli hotel* i teorijske studije kao što su one de Lauretisove, Silvermanove ili Ketrin Belsi tretiraju žene kao posebno protivrečne subjekte. U teorijskom smislu, žene "učestvuju i u liberalno humanističkom diskursu slobode, samoodređenosti i racionalnosti i, istovremeno, u specifičnom ženskom diskursu koji je ponudilo društvo potčinjenosti, relativne neadekvatnosti i iracionalne intuicije" (Belsey 1980, 65). Ovde i teorija i fikcija implikuju uspostavljanje onoga što Alis Džardin naziva "gynesis", "izražavanje procesa, u diskursu žene, koji je izvan kartezijanskog subjekta, di-jalektike predstavljanja ili muške istine" (58).

Takođe, u praksi i u teoriji savremenih vizuelnih umetnosti, postmoderno je određeno kao vid umetnosti koja

* Igra rečima: i "T" i "eye" se čita "aj" – prim. prev.

nastoji da "naruši predstave o samodovoljnom umetničkom obliku i transcendentalan umetnički subjekt koji je izvan svake društvene, političke ili seksualne istorije" (M. Lewis 1984, 66). Kao i u književnoj teoriji i fikciji, ovde postoji "osećaj priznate radikalne kritike kako temeljnog poznavanja tako i univerzalnih istina" (67) putem proučavanja seksualne razlike, putem pokazivanja iz same umetnosti kako značenje i seksualni identitet postaju utvrđeni kroz predstavljanje i pomoću njega, te im je, samim tim, svojstvena nestabilnost. Brojni su oni koji osećaju da sve naše savremene kulturne forme doprinose onome što su teoretičari filma shvatili kao osporavanje voajerskog muškog pogleda patrijarhalnog društva koji idealizuje i fetišizuje ženu. Upravo to čini i fikcija. Da bi istraživala ovu ideološku konstrukciju subjektivnosti, odabrala sam postmoderni roman čija kontroverzna recepcija verovatno ukazuje na njegovu problematičnu prirodu: *Beli hotel* D. M. Tomasa. Izabrala sam ovaj roman ne zbog toga što je dobar ili loš, već zbog toga što je uznemirio mnoge, ako ne i sve svoje čitaoce. Razlozi za to su brojni: njegova sadomazohistička seksualnost, njegov odnos prema istoriji, njegovo plagiranje dokumenata istorije (v. Pisma izdavaču *The Times Literary Supplement*-a, od 26. marta, 1982. do 30. aprila, 1982.). Pretpostavljam, međutim, da su sve ove reakcije unekoliko neumesne, jer je on na izvestan način duboko antihumanistički roman koji problematizuje ista pitanja kao i poststrukturalistička teorija i, što ne iznenađuje, prate ga iste reakcije. Njegovi meta-fikcionalni aspekti razotkrivaju iluzornu prirodu svake naracije koja teži prozirnosti, koja teži da sakrije "sredstva iskazivanja" (Silverman 1983, 215). On snažno remeti i rasipa predstavu o individualnom, koherentnom subjektu i njegovom odnosu prema istoriji, društvenoj formaciji i čak prema sopstvenom nesvesnom. Prisustvo "Frojda" kao ličnosti u romanu naglašava osobeno upisivanje subjek-

tivnosti koje vrši psihoanaliza. Ali ovaj tekst nikada razrešava pitanja koje postavlja: on ne nudi totalizujuća rešenja jer to niti može niti hoće. Sve što može da učini kontekstualizovanje i suprotstavljanje protivrečnosti istorije, i javne i privatne.

I *Beli hotel* i veći deo feminističke teorije sučelja odnos nepodudarnosti između diskurzivne konstrukcije "žene" i istorijskih subjekata koji su nazvani "žene" (Lauretis 1984, 5). Oni osvetljavaju ovaj odnos kao kulturalno određen, blisko povezan sa kulturnim predstavama o ženstvenosti. I sugerišu da predstavljanje žene sada mora biti narušeno i izmenjeno. Tamo gde kritika (pogotovo kritike de Lauretisove) proučava kako naracija nastoji da izazove subjekt u kretanju njegovih diskursa, kako ređuje položaje značenja, identifikacije i želje (10), roman *odigrava* to izazivanje, čak do stravične smrti glavne junakinje. Baš kao što je to bila žena – mada žrtva – koja je živela da bi bila jedini preživeli svedok masakra Babji J. i čiji je glas "posuđen" naratoru romana, tako žene u romanu nisu "odsutne" iz istorije i kulturnih procesa, iako se de Lauretisova žali na to (13).

Beli hotel je roman koji donosi i problematizuje jedno od pitanja koja najviše zanimaju de Lauretisovu: žene kao pojave, žene kao rezultata upisivanja njene subjektivnosti koje vrši sama ili drugi. To je roman o načinu na koji proizvodimo značenje u fikciji i istoriji. Njegove višestruke i često protivrečne forme i tačke gledišta (pesma u prvom licu, njeno prozno proširenje u trećem licu, istorija "Frojdovog" slučaja, ograničena naracija u trećem licu, epistolarna forma u prvom licu koju koriste mnoge ličnosti) ukazuju na nemogućnost totalizujućih narativnih struktura na očigledniji način nego što to čini uporan, ali i prilično uređujući, muški glas Salema Sinaja, ali izazivajući iluzije jedinstva na svim nivoima ostaje snažan: disperz

koju vrši naracija postaje objektivna korelativ decentriranja ženskog (kao i muškog) subjekta i istorije.

Metafiktionalan naglasak na pisanju, čitanju i tumačenju ističe činjenicu da se značenje formira u odnosu na pol subjekta, čak i pored toga što su značenja ta koja ustanovljavaju subjekt. Ovde je nezaobilazno pitanje kako mi proizvodimo (društveno ustanovljena) značenja u istoriji. Poput poststrukturalističke feminističke teorije, ovaj roman ukazuje na potrebu da se društvenost i subjektivnost shvate kao uključene u produkciju i reprodukciju značenja, vrednosti i ideologije. Označavajući procesi su ti koji obrazuju "položaje subjekta": subjekt je "neprestano angažovan, predstavljen i upisan u ideologiji" (de Lauretis 1984, 37) – bio on muški ili ženski.

Ukratko, *Beli hotel* je, poput većeg dela savremene teorije, osporavanje mnogih osnova humanističkog diskursa. U njemu muškarac zaista nije individualni izvor važenja ili delovanja: u jednoj ravni je to žena, a u drugoj kolektivna istorija. A različita narativna upisivanja žene kao subjekta nisu ništa drugo do jedinstvena i koherentna. Ljudsko iskustvo više nije garancija značenja, naročito ako je ono uzeto mimo konteksta istorije žene. Empirijske osnove humanističkih i pozitivističkih koncepata znanja – koji veruju u posmatranje i eksperiment – dovedene su u pitanje putem izazova koje roman upućuje "Frojdovom" psihoanalitičkom čitanju bolesti glavne junakinje: razlog njenog bola ne leži u njenoj individualnoj (ali univerzalnoj) psihičkoj prošlosti kao ljudskog bića, već pre u kolektivnoj (iako individualno pretrpljenoj) budućnosti kao Jevrejke u izvesnim trenucima istorije.

Beli hotel obrazuje, kao naracija, začuđujuće dvostruke efekte: on nastoji da ponudi i snažno i konkretno predstavljanje sveta džejmsovskog centra svesti (o tome svedoči moć Babji Jara) i njegovo rušenje putem višestrukih tačaka gledišta. Čitaocu je i ponuden i uskraćen položaj

"iz kojeg tekst može najočiglednije shvatiti položaj transcendentalnog subjekta kojem se obraća autonomni i autoritativni autor" (Belsey 1980, 55). Otvorena upotreba brojnih intertekstova – Frojdova istorija slučaja, *S one strane principa zadovoljstva* (1920), *Babji Jar* (Babi Jar 1966, 1967) Anatolija Kuznjecova, opera *Don Đovan* i *Evgenije Onjegin* – sugerise tekstualizovano odbijanje da se "izrazi" bilo pojedinačna subjektivnost bilo pojedinačno značenje. Kao što tvrdi Seid, slika o pisanju promenila se iz slike jedinstvenog zapisivanja u sliku paralelnog zapisa (1983, 139). Ono za čega se zalagala novija teorija, ovaj roman (tipski za brojne historiografske metafikcije) stavlja u dejstvo: putem svoje intertekstualnosti on sugerise da je znanje diskurzivno proizvedeno.

Čak je i opis očevica Babji Jara, Dine Proničeve, ponuđen u nešto izmenjenoj verziji, refikcionalizovan još jednom kao iskustvo glavne junakinje: refikcionalizovan, pošto je narativni opis Kuznjecovljeve već dvostruko udaljen iz svake istorijske stvarnosti. To je njegoza verzija njenih kasnijih narativizacija sopstvenog iskustva. Ni u jednom slučaju, međutim, ne postoji bilo kakva garancija značenja izvan diskursa – ili bar više ne postoji. Narativno jedinstvo bilo kojeg poglavlja romana prekida se početkom sledećeg sa drukčijom tačkom gledišta. U svakom datom trenutku, tekst se čini hipotetičkim, spreman da prihvati nemogućnost sopstvene koherencije i potpunosti kao i identiteta glavne junakinje. Altiser je tvrdio da buržoaska ideologija naglašava utvrđeni identitet individualnog subjekta, a izgleda da Frojdovski determinizam obeležava stav takve buržoaske – i muške – ideologije. Njegovo završno rušenje *Beli hotel* pomera u izrazito poststrukturalistički referencijalni okvir u kojem se subjekt posmatra kao proces i kao položaj protivrečnosti.

Jezik je mogućnost subjektivnosti, jer uvek sadrži jezičke oblike prilagodene izražavanju te subjektivnosti, a diskurs izaziva pojavu subjektivnosti time što se sastoji od diskretnih instanci.

Emil Benvenist

Savremena teorija i fikcija su pretrpele (ili podstakle) ono što sam ranije nazvala osvetom *žive reči*; teorija govornih činova, pragmatika, analiza diskursa i ostale formalizacije na nivou teorije usklađene su sa naglaskom metafikcije na iskazivanju, na subjektivnoj upotrebi jezika i na višestrukim kontekstima u koje se ta upotreba smešta. Kaja Silverman, zasnivajući svoju teoriju na teoriji Benvenista, tvrdi da ne možemo izolovati jezik od diskursa ili diskurs od subjektivnosti. Benvenist je, u svom najcitiranijem radu "Subjektivnost u jeziku" (1971), tvrdio da je neophodno uzeti u obzir *živu reč*, konkretne diskurzivne situacije, prilikom određivanja šta lične zamenice kao što su "ja" i "ti" znače. Postmoderni romani, kao što je Puigov *Poljubac žene pauka*, ukazuju na problematičnu prirodu takvih određenja govornika i slušaoca (ja/ti) koji se pokazuju putem dijaloške forme u kojoj se jedan od likova, muškarac, obraća sam sebi kao žena. Molina tvrdi: "Ne mogu govoriti o sebi kao muškarac, jer se tako ne osećam" (Puig 1978, 1979, 60). Benvenist je artikulisao posledice takvog čina iskazivanja samoidentifikacije kroz jezik vezano za definiciju subjektivnosti kao "sposobnosti govornika da sebe postavi kao 'subjekt'" (1971, 224). Drugim rečima, subjektivnost je temeljna osobina jezika: "Čovek sebe ustanovljava kao subjekt u jeziku, i kroz jezik, zato što samo govor zasniva pojam 'ego' u stvarnosti, u njegovoj stvarnosti" (224). Ovakvo shvatanje subjektivnosti ima uticaja ne samo na svaku opštu teoriju subjekta, već takođe

na svaki pokušaj da se upiše ili protumači taj subjekt u književnosti ili kritici: "nema drugog objektivnog svedočanstva identiteta subjekta osim svedočanstva koje on tako daje sam o sebi" (226). Mada Benvenistovo shvatanje po kojem je subjekt ustanovljen u jeziku očigledno može da vodi do estetskog privilegovanja jezika *per se*, u postmodernoj teoriji i praksi u prvom planu je, kao što ćemo detaljnije videti u narednom poglavlju, jezik kao *diskurs*.

Ta teorija je osnova proširenja Benvenistovih pojmova subjekta govornika i subjekta govora koje je izvršila Kaja Silverman. Njima ona dodaje treći element – govorni subjekt. Pre svega, subjekt govornik sam nije toliko neproblematičan entitet koliko to može izgledati (kao što je očigledno u *Deci ponoci*). Ako je subjekt govornik ustanovljen u jeziku i pomoću jezika, on/a ne može biti potpuno autonoman ili pod nadzorom sopstvene subjektivnosti, pošto je diskurs ograničen pravilima jezika i otvoren prema višestrukim konotacijama anonimnih kulturnih kodova (Silverman 1983, 50). Upisivanje glavne junakinje, žene, u *Belom hotelu* to čini potpuno jasnim. Roman isto tako naglašava ulogu nesvesnog kod svakog subjekta govornika, ulogu koja korenito razdvaja subjekt. U "Jeziku i frejdovskoj teoriji", Benvenist je tvrdio da frejdovski model rascepljenog subjekta (svesno/nesvesno) i njegov diskurs (manifestovano/latentno) hoće da kaže da svaki deo mora preuzeti značenje od označavajućeg sistema (1971, 67-8). Silvermanova ta shvatanja združuje sa shvatanjima lakanovskog modela da bi istakla odnosnu prirodu subjektivnosti – i ženske i muške – koju pobuđuje diskurs (1983, 52).

Subjekt govornik kao učesnik u diskursu razlikuje se od subjekta govora, "ja" samog diskursa, koji igra ulogu utemeljenja subjektivnosti subjekta govornika. Silvermanova tim Benvenistovim entitetima dodaje entitet govornog subjekta: "subjekta koji je uspostavljen putem identi-

fikacije sa subjektom govora romana ili filma" (47). To je subjekt koji je proizveden *putem* diskursa. U različitim tačkama *Belog hotela*, Liza, glavna junakinja doslovno je proizvedena putem sopstvenog i tuđih diskursa; ona je i čitalac. Ali, poput gledalaca filma u teoriji Silvermanove, ovaj čitalac ne poseduje stabilnu, neprekidnu subjektivnost (ili čak pol), već pre subjektivnost koja je "naizmenično aktivirana, unutar diskursa" (48). Celokupna situacija iskazivanja samosvesno je podvrgnuta našoj pažnji, a svest o diskurzivnoj izmeni tokom delovanja angažuje čitaoca i govori mu/joj kao subjektu (48), iako ne subjektu u ustaljenoj i još živom humanističkom smislu te reči. Zbog konfuzije raznolikih "dozivanja", čitalac može da prepozna i samo problematizovan i dvostruko izazvan subjekt, pošto je Liza upisana od strane nje same i "Frojda".

Kao i u filmu i ovde postoji nešto više od proizvođača i teksta, što je utkano u označavajuće prakse: čitalac, poput gledaoca ne može imati neki drukčiji identitet osim identiteta subjekta ovih diskurzivnih praksi (de Lauretis 1984, 79), "subjekt u ideologiji (ideologije)" (Belsey 1980, 57). *Bel hotel* može biti shvaćen kao roman koji otvoreno izaziva kako predstavljanje sveta u realističkom romanu koji nudi poreklo značenja i dejstva tako i njegovog ukazivanja na položaj čitaoca sa kojeg je tekst lako razumljiv (pošto je čitalac takođe, samim tim, istaknut kao koherentan izvor zajedničkog značenja). Ne postoji zatvoren, koherentan, neprotivrečan svet ili subjektivnost, bilo unutar bilo izvan romana. Višestruke tačke gledišta štite od svakog totalizujućeg koncepta subjektivnosti glavne junakinje i istovremeno štite čitaoca od pronalaženja ili zauzimanja bilo kakvog položaja subjekta sa kojeg bi mogao da učini roman koherentnim. Čitalac ne može da se ne oseća neugodno i uznemireno, pošto se od njega traži da ne izbegava protivrečnosti i da se suoči sa njima. Kao subjekt

govornik, on/a za svoju (polnu) subjektivnost putem identifikacije ne nalazi utemeljenje u diskursu.

Benvenistov usid u diskontinualnu prirodu jezičkog subjekta ima mnogo sličnosti sa lakanovskom predstavom o objektu kao funkciji unutar simboličkog poretka, kao struktuiranom od strane jezika kao razlike, umesto kao jedinstvene autonomne svesti. Lakanovo stapanje sa freudovskim i strukturalističkim modelima vodi do usredsređenja koje je bitno za postmodernizam, usredsređenja na subjekt *u procesu* i na njegov odnos prema ideološkim formacijama (v. Coward i Ellis 1977, 93-100). Ali, pošto Benvenistov model subjekta (koji ne postoji izvan diskurzivnih momenata u okviru kojih se pojavljuje) izbegava svako transcendentno postavljanje nesvesnog i svako valorizovanje (uprkos protestima s druge strane) neizbežnog muškog lakanovskog falusa, on prilikom analize polnog subjekta u književnosti i filmu može biti, u izvesnom smislu, fleksibilniji i manje potencijalno totalizovan pogled na subjektivnost od Lakanovog. Moj glavni razlog zbog kojeg ne treba koristiti Lakanovski model leži u tome što postoje brojne izvrsne feminističke analize koje ga izbegavaju (v. Mulvey 1975; Gallop 1982; J. Mitchell 1974; J. Mitchell i Rose 1982; Kuhn 1982).

Stoga bih se ipak složila sa Silvermanovom da Benvenistov

diskontinualni subjekt može zavisiti od svoje pojave na već određenim diskurzivnim pozicijama, ali on je kadar da zauzme višestruke i čak protivrečne položaje. Ovaj deskriptivni model, samim tim, omogućava nam da shvatimo subjekt na kulturno i istorijski specifične načine u većoj meri nego što nam to omogućava model kojeg je ponudio Lakan – t. j. u smislu obima diskurzivnih pozicija u određenom vremenu, koje odražavaju sve vrste ekonomskih, političkih, sek-

sualnih, umetničkih i ostalih determinanti, a ne u smislu monolitnog simboličkog poretka.

(1983, 199)

Upravo se tim područjima političke, umetničke i posebno seksualne determinacije obraćaju poststrukturalistička feministička teorija i postmodernistička metafikcija i pokušavaju da problematiku subjekta premeste unutar jezika, unutar diskursa. Fikcija pruža ono za čim teži teorija. Po Dejvidu Kerolu,

Istinsko radikalno osporavanje subjekta i rezultirajuće pojave procesa, područja teorije i prakse, i strategija koje nisu potpuno zavisne od subjekta jedino može da se ostvari ponovljenim *razbijanjem* i podri-
vanjem premisa od kojih zavisi subjekt i koje zavise od njega.

(1982, 26)

Istoriografska metafikcija, poput *Belog hotela*, upravo je takvo "razbijanje" pomenutih premisa. Ona shvata da čak ni njena sopstvena samorefleksivnost ne odstranjuje probleme subjektivnosti; zapravo, ako ništa drugo, ona ih naglašava.

IV

Sam subjekt, kao individualni i zajednički (tip) zavisi od teleoloških shvatanja istorije koja ga podržavaju. Izvođenje samog individualnog subjekta problematično je kada istorija nije prihvaćena u svojoj "odmaćenoj", racionalnoj, metafizičkoj formi, kao razrešenje protivrečnosti: bilo kao Istorija bilo kao Retorika.

Dejvid Kerol

Beli hotel prikazuje proces nastanka svog glavnog ju-

naka, Lize, kao *polnog* subjekta, subjekta istorije. Pol Lize "određuje" serija diskursa. Neki od njih je upisuju kao jedinstveni, koherentni subjekt: "Frojdovo" otvoreno muško imenovanje i stvaranje gospode Ane G., u njegovoj istoriji slučaja, kao neurotičarke čiji su simptomi ukorenjeni u njenoj individualnoj prošlosti, koja se ipak može univerzalizovati i opis naratora, u trećem licu, koji prvenstveno koristi Liza kao centar svesti u drugoj polovini romana. Ali pored (a često i unutar) ovih totalizujućih diskursa iskrsavaju još dva, koji sugerišu protivrečnije i višestruke načine da se obrate subjektivnosti. Prvi je njen lični niz samoupisivanja: poetsko poglavlje u prvom licu "Don Đovani"; razrada u trećem licu "Gastajnski dnevnik" (zatražen od strane Frojda) u kojem ona od subjekta postaje objekt sopstvenog upisivanja; i njeno autobiografsko pismo "Frojdu" koje protivreči kako njegovoj istoriji slučaja tako i informacijama koje je sama ranije dala kao "činjenice" da bi omogućila njegova tumačenja.

Drugi poremećujući skup diskursa ustanovljavaju brojni intertekstualni konteksti kojima se tekst obraća i koji svi doprinose, na površini, tematskim određenjima struktuirajuće matrice kako frojdske opozicije Eros/Tanatos tako i koncepta ponavljajućih prinuda o kojima se raspravlja u samom romanu. *Don Đovani*, operna partitura između čijih notnih linija je Liza zapisala "opscenu" poemu za "Frojda", je opera o strasti i smrti, u kojoj isto tako postoji Dona (gospođa) Ana; ona takođe ima doslovno pakleni završetak, kojeg sledi moralizatorsko finale posle smrti protagoniste. I opera koju Liza peva, *Evgenije Onjegin*, je o strasti i smrti i, isto tako, o pisanju o toj strasti i njenim posledicama. Uz ove intertekstove iz umetnosti, međutim, prisutni su drukčiji čija diskurzivna priroda nije toliko otvorena. Tomasovo priznanje, na poledini naslovne stranice, da se koristio delom Anatolija Kuznjecova *Babji Jar* (1966, 1967) ne ukazuje samo na pozajmljivanje

istorijske informacije. Kuznjecovljevi "dokumentarni roman" sa svojim naglaskom na "autentičnim činjenicama i dokumentima, nimalo na književnoj domišljatosti" (XV), neprestano insistira na istini izveštaja očevidaca: "ništa od ovog nije fikcija" (213). Tomas se, kao što smo videli, koristio Kuznjecovljevim prepričavanjem opisa Dine Proničeve, koja je preživela Babji Jar. Iako Kuznjecov insistira na tome da je njena priča "baš onakva kako ju je ispričala, bez ikakvih dodataka" (63), on ne uzima u obzir diskurzivni kontekst njenog opisa (proces ratnim zločinima u Ukrajini 1946.), ili činjenicu da je on (muškarac) ponovo upisao njeno (žensko) iskustvo, ili da je njena narativizovanje (iz sećanja) već distancirano od svega što liči na njeno stvarno prošlo iskustvo. Izvesne scene u petom poglavlju romana preuzete su neposredno iz *Babji Jara*, ali nikada sasvim doslovno: posledica toga je čitanje druge prerade istog izvora. Uporedite Kuznjecovljevo: "Odjednom se pojavio jedan otvoreni automobil u kojem se vozio jedan visoki, skladno građen, elegantan oficir koji je nosio jahači bič. Pored njega nalazio se tumač" (74), sa Tomasovim: "Odjednom im se približiše jedna otvorena kola, u njima je bio jedan visok, lep, zgodan oficir sa jahačim bičem u ruci. Pored njega se nalazio jedan ruski zarobljenik" (1981, 216).

Svi ovi intertekstovi osporavaju svaku težnju ka humanističkoj predstavi o pojedinačnosti i originalnosti, koju bi čitalac mogao da pripiše ovom romanu. Frojovski intertekstovi (istorije slučajeva i *Š one strane principa zadovoljstva*) funkcionišu umnogome na isti način. Lizina višestruka samozapisivanja i obimne intertekstualne naslage nastoje da onemoguće bilo kakav utvrđeni identitet bilo glavne junakinje bilo teksta i, samim tim, bilo kakvu utvrđenu identifikaciju čitaoca. Liza sama stvara sebe kao

* Navedeno po: D. M. Tomas *Beli hotel*, Beograd, Nolit, 1984, prevod Vesna Gaspari, str. 248 – prim. prev.

polnog subjekta u prva dva poglavlja romana: njene fantazije su ženske – kao što je to u načinu njene smrti (scena nije preuzeta iz opisa Babji Jara Proničeve). Njene seksualne fantazije podesnije su za (žensku) klajnovsku (Klein) analizu majke i grudi, nego za (mušku) frojdosku analizu falosa ili njegovog nedostatka. Zapravo, "Frojdo" upisivanje Lize izaziva u njoj autobiografski impuls: ona piše "Frojdu" ne samo da bi razjasnila delove koje je on (neizbežno?) pogrešno protumačio, već i da bi ostavila tragove upisivanja sopstvene subjektivnosti.

U spajanju ovih višestrukih i protivrečnih intertekstualnih i (ženskih) autobiografskih diskursa sa diskursima predstavljanja koherentne, jedinstvene subjektivnosti (od kojih je jedna, "Frojdo", očigledno muška) u trećem licu, tekst problematizuje predstave i o subjektu govora i o govornom subjektu za junake romana i za čitaoce. U jednom drugom (bartovskom) skupu termina, pokazuje se da je *Beli hotel* i čitljiv i pisljiv. Pribegavanje istorijskim ličnostima (Frojdu, Zaksu /Sachs/, Ferenciju /Ferenzi/) i događajima (Babji Jar) i tradicionalnim obrascima realističke proze kao što su biografska i epistolarna forma je lagodan, čitljiv mamac koji je pretvoren u pisljivu zamku pomoću očigledne višestrukosti tački gledišta i tumačenja koje nudi validnost i, zapravo, stvarnosti te lagodne bliskosti. Metafiktionalna samosvest o hermeneutičkoj moći za uspostavljanje subjektivnosti konačno ukazuje na isticanje tekstualnog "kulturnog upisivanja" (Silverman 1983, 246), na njegovu svest o tome da njegova diskurzivna situacija ne sme da zaobilazi, po pravilu, kulturnu i istorijsku prirodu sopstvenog iskaza. A takva svest samim tim ne može a da ne uključi problem pola konstituisanog subjekta.

Tereza de Lauretis tvrdi da feministička teorija i film treba da nastoje da "artikulišu odnose ženskog subjekta prema predstavljanju, značenju i viziji" (1984, 68). Isto-

biografska metafikcija takođe kontekstualizuje predstavu o transcendentnom muškom subjektu kao jedinstvenom i autonomnom izvoru značenja. U *Belom hotelu*, Liza je i subjekt njenog muškog upisivanja kao žene i kao neurotika koje vrši "Frejd" i subjekt prema njemu. Slično, ona je subjekt istorije i prema istoriji: žrtva, izopačen, parodijski objekt žudnje u trenutku svoje smrti. Ali ona isto tako nastoji da uspostavi sopstvenu subjektivnost putem sopstvenih diskursa. Ove protivrečnosti i višestrukosti mogu biti simptom onoga što de Lauretisova naziva "nemoćnim" mestom ženske žudnje" (1984, 69). *Beli hotel* zapravo donosi ono za šta je de Lauretisova pokazala da važi za svaku naraciju i njen odnos prema subjektu: "subjektivnost je angažovana na rubovima naracije i zapravo ustanovljena u odnosu prema naraciji, značenju i želji. Sam učinak naracije je angažman subjekta u određenim položajima značenja i želje" (106). I subjekt govora i govorni subjekt u romanu aktualizuju te položaje. Možemo čak reći da se na taj način u fikciji pokreće ono za čim je u teoriji naracije težila de Lauretisova: potreba "da se predoči materijalno, istorijski i iskustveno ustanovljen subjekt, subjekt izazvan, možemo reći, upravo procesom svog učešća u narativnim žanrovima" (106). "Frejd" i sama Liza različito čitaju i tumače, ne samo zbog toga što je on analitičar, a ona analizirana; oni tumače različito jer su već društveno ustanovljeni kao muško i žensko – kao i mi, čitaoci *Belog hotela*. To izazivanje, kao što de Lauretisova tvrdi za film, određuje koja je forma identifikacije uopšte moguća za nas, a sama protivrečna upisivanja subjektivnosti u tekstu dalje komplikuju taj problem.

Ipak, postoji jedan trenutak u romanu u kojem Liza, kako se čini, shvata svoj sopstveni identitet kao identitet celovitog i koherentnog subjekta. To što se on pojavljuje u naraciji u trećem licu može sugerisati da jedinstvo, bar delimično, nije Lizina tvorevina. Ali, u tom prustovskom

trenutku, neposredno pre početka poglavlja Babji Jar u kojem će umreti, Liza oseća miris bora i prošlost joj navire u misli:

Jer kad je kroz oslobođeni prostor pogledala u svoje detinjstvo, nije joj se ukazao slepi zid, već beskonačno prostranstvo nalik aveniji u kojoj je ona svuda bila ona sama, Liza. Ona je uvek bila tu, čak i na početku svega. A kad je pogledala u suprotnom smeru, ka nepoznatoj budućnosti, smrti, beskrajnim prostorima s one strane smrti, još uvek je bila tu.

(1981, 190)

Završne reči romana, na kraju "beskrajnog prostora s one strane smrti", glase "Osetila je miris bora. Nije mogla da odredi odakle dolazi. To ju je na neki tajanstven način mučilo, a istovremeno je činilo i srećnom" (240). Sugestija je verovatno da je u takvom "beskonačnom prostoru" jedino moguće takav smisao subjektivnosti: u vremenu romana, umešalo se nešto što će radikalno izazvati Lizino osećanje o sopstvenom biću, a to nešto je istorija.

Po Brodelovim rečima, istorija "pravi od čoveka i manira njihovu sudbinu – anonimnu istoriju" (1980, 10). To isto istorija čini sa ženom. U oba slučaja individualni subjekt je transcendiran. U *Belom hotelu*, koncept subjekta u realističkom romanu, i u istoriji i u fikciji, otvoreno je osporen. To će biti najočiglednije ako iskustvo upisivanja subjektivnosti i njenog odnosa prema istoriji u ovom romanu uporedimo sa Kerolovim opisom romansijerske prakse u prethodnom stoleću:

Individualni ili kolektivni subjekt u tom periodu je jasno predočen kao vitalna snaga istorije i romana, kao izvor sopstvenog života i delovanja, jedinstvo (malo ili veliko) čiji "život" je predmet istorije i romana. Pretpostavljeno je da je život tog subjekta neprekidan, vremenski proces sa određenim početkom i krajem, a *rečit* koja pripoveda o njegovom "životu"

nužno pokušava da bude neprekidna i neporemećena kao što je pretpostavljeno da su istorija ili "život". (1982, 19-20)

Baš kao što su izazvane devetnaestovekovne pretpostavke o pismu narativne istorije, tako i sami romani sada dovode u pitanje pretpostavku prošlosti o pismu romana. Nijedan čin upisivanja ne smatra se neutralnim, a oba dovode u pitanje prvenstvo subjekta.

Oba sugerišu jedan način za posmatranje pisma istorije – posmatranje na koji način sećanje određuje subjekt i kako mu dodeljuje značenje. *Beli hotel* nadalje čini složenim ovaj odnos subjekta prema istoriji putem sećanja tako što obrće funkciju čina sećanja: ovde je potrebno vidovito predviđanje i ono zamenjuje sećanje kao moć objašnjavanja. Ironija tog obrtanja naglašena je centralnom ulogom "Frojda" u romanu, pošto sećanje, kao što je poznato, igra krucijalnu ulogu u psihoanalitičkoj hermeneutici. Sećanja pacijenta obrazuju osnovu na kojoj psihoanalitička praksa konstruiše i rekonstruiše njegovu (ili češće njenu) ličnu istoriju (Schafer 1980, 29-30), a istorija slučaja je forma te rekonstrukcije. *Beli hotel* čini jasnim ono što je de Lauretisova detaljno izložila kao metaistorijsku prirodu istorije slučaja: kao oblik biografije, to je metadiskurzivna operacija u kojoj učestvuje analizirani (de Lauretis 1984, 130), ali čije strukture nadzire sama naracija, ne analizator ili analizirani (Schafer 1980, 53). Poput Frojdove Dore, "Frojdova" Liza dovodi u pitanje opis analizatora, poričući tako narativnu zatvorenost istorije slučaja. Kontekst romana kao celine (poglavlja koja prethode i slede "Frojdovu" istoriju slučaja) isto tako nastoji da obori svaku hermeneutičku zatvorenost. Kao čitaoci učimo, prilikom borbe sa protivrečnostima Lizine upisane subjektivnosti, da smo pri tumačenju romana i mi uključeni u istorijski i društveno ustanovljenu polnu subjektivnost, baš kao što je bio "Frojd" (i zapravo Frojd).

Celokupna predstava o "istoriji slučaja" uključuje daljnje poteškoće. Njena prva priroda je privatna (slučaj jedne pacijentkinje); ali njen značaj teži da bude opšti ili javni (otuda se ona objavljuje kao "naučni" dokument). *Beli hotel* je ujedno i privatni i javni. Lizine privatne, jedinstvene, ali ženske fantazije učestvuju u ljudski nesvesnom (više u klajnovskom nego u frojdovskom smislu); njena individualna sudbina učestvuje u sudbini njene rase: "Četvrt miliona belih hotela u Babji Jaru" (1981, 221). Ograničivši svoje saznanje, "Frojd" nije shvatio i nije mogao da shvati tu javnu i istorijsku dimenziju Lizinog života. Poput istorijskog Frojda, "Frojd" u romanu radi na delu *S one strane principa zadovoljstva* u isto vreme kada leči Lizu. Pomnjanje Lizinog osećaja opsednutosti "'demonom' ponavljanja" (1981, 117) je jedan od mnogih intertekstualnih odjeka koji nas vraća tom delu i pomaže da objasnimo kako "Frojdova" tako i Frojdova ograničenja. Frojd tvrdi da neurotici odaju utisak "da ih prati zla sudbina ili da su opsednuti nekakvom demonskom silom; ali psihoanaliza je uvek smatrala da su sami oni uveliko odredili svoju sudbinu i da je ona određena uticajima ranog detinjstva" (1920, 21). Takvo totalizovano i totalizujuće gledište na subjektivnost ne ostavlja prostora za Lizino podčinjavanje istoriji. Skučen u granicama analitičko-referencijalnog diskursa (Reiss 1982), Frojd, muškarac, može jedino da veruje da "veliki deo onoga što može biti opisano kao prinuda sudbine čini se da je pojmljivo na jednoj racionalnoj osnovi" (1920, 23).

Drugo čitanje romana, potpomognuto kasnijim uviđom koji delimično odgovara Lizinom predviđanju narušava svaku takvu veru po kojoj su patrijarhalna racionalnost i sećanje na prošlost ključevi razumevanja: potrebno je znanje o budućnosti. "Frojdov" autoritet kao tumača u ovom romanu je podriven; isto tako, prečutno, Frojdov. Ili da li je? Na drugim nivoima teksta, izvesni

Frojdovi pojmovi utkani su u fiktionalne strukture. Povratne slike i okolnosti sugerišu njegov pojam prisile ponavljanja, pojam koji je Frojdu pomogao da stvori teoriju po kojoj je "cilj svakog života smrt" (1920, 38). Ako je normalno da se život kreće u pravcu inercije, prinuđeni smo da ponovo procenimo, po Frojdu (i romanu), nagone samozaštite, samopotvrđivanja i nadmoći (39). Određenje tekstualnih matrica kako nasilne smrti tako i seksualne strasti u *Belom hotelu* podseća na Frojgov opis dve vrste nagona: "onih koji teže da sve što je živo dovedu do smrti i drugih, seksualnih nagona, koji su večno pokušavali i ostvarivali obnovu života" (46). Međutim, on kasnije povezuje "Eros pesnika" sa sadističkim težnjama putem njihovog zajedničkog odnosa prema instinktu smrti (54), što donekle osvetljava grotesknu smrt Lize, njeno-parodijsko i grubo silovanje koje u najmanju ruku objašnjava sve njene ranije fizičke bolove, koje je "Frojd" nastojao da protumači putem rekonstrukcije privatne prošle istorije "Frojda" toliko ne sprečava da tačno protumači Lizinu sudbinu istorijsko ograničenje muškog Frojdivog sistema, koliko nedostatak tačnih informacija od analizirane.

Tako su "Frojd" i Frojd i podriveni i uspostavljeni kao figure od autoriteta u romanu, upravo kao što je roman i pisljiv i čitljiv. Subjekt je i koherentna, jedinstvena celina i protivrečna, rasuta višestrukost. Idejni interesi *Belog hotela* izgleda da se podudaraju sa istraživanjima psihoanalize, lingvistike i etnologije u, po Mišelu Fukou, decentriranju subjekta "u odnosu na zakone njegove /i njene/ želje, oblike njegovog /i njenog/ jezika, pravila njegovog /i njenog/ delovanja, ili igre njegovog /i njenog/ mitskog ili fabuloznog diskursa" (1972, 13). Dodala sam namerno i ne baš spretno ono što nas roman prisiljava da dodamo: ženski subjekt. Frojd je mogao radikalno da pomeri svest iz središta humanističkog napora, ali u praksi Frojdivske teorije korišćene su da bi tu subjektivnost vratile u okvir

društvenog poretka, da ponovo integrišu "bolesnog" pacijenta (obično ženu) u buržoasko društvo. U *Belom hotelu* odigrava se i radikalno decentriranje i oporavak: uvidamo novu ulogu koja je dodeljena nesvesnom u rascepljenom subjektu i "Frojdivog" i Frojdivog determinizma, seksizma i buržoaskih društvenih vrednosti. Ova ambivalentnost priziva procenu Frojdivog doprinosa Tereze de Lauretis. Ona piše o njegovom "hrabrom pokušaju" (1984, 125) da ispriča "njenu priču" i o njegovim ograničenjima, kao da se nalazio unutar strukture zapleta patrijarhalne kulture koja uvek želi njenu priču da pretvori u njegovu (u isti mah izostavljajući je iz istorije).

I *Beli hotel* i poststrukturalistička feministička teorija nastoje da nastave sa pokušajem da se ispriča priča o ženskoj subjektivnosti, da se suoči i sa Frojdivskim izazovom i njegovim oživljavanjem. I insistiraju na tome da to treba da se učini u okviru teorije o polnom subjektu. Tvrdeno je da "zbog toga što analitičar normalizuje, tako što svog pacijenta uvodi u prihvatljivu kulturnu poziciju, on je uvek unutar ovog okvira 'muško' - tj. izjednačen sa ocem, zakonom, diskurzivnom moći" (Silverman 1983, 132). Prisustvo Frojda u *Belom hotelu* kao oličenja takve muške strukture moći verovatno ne predstavlja, u krajnjoj liniji, najuznemirujući prekršaj nad ženskom subjektivnošću. Lizino iskustvo u Babji Jaru stapa se sa iskustvom jedinog preživelog posle masakra (takode žene); ona postaje objekt i baš zbog toga subjekt istorijskih sila na koje ne može da utiče. Voajeristički muški vojnici ponovo afirmišu svoju patrijarhalnu moć nad ženom kao objektom, možda na neposredniji način nego što to čini "Frojdivo" upisivanje nje kao subjekta. Ali to dvoje je povezano. Kao što objašnjava Silvermanova, ženski subjekt u Frojdivom delu je "idealno pasivan, mazohistički i egzibicionistički tako da odgovara muškoj agresiji, sadizmu i voajerizmu" (1983, 143-4). Moć istorije (koju smo

mi uspostavili) može biti anonimna, ali ne može biti nevina u pogledu pola, kako se uvek shvatalo. Ona u romanu više muči ženu nego muškarca: Liza i "Frojdove" sestre umiru u holokaustu, ali Frojd i "Frojd" preživljavaju.

Neobično dvostruko zvučanje *Belog hotela* (pisljivo/čitljivo; uspostavljanje i rušenje i subjekta i autoriteta) igra ulogu problematizujućeg mehanizma koji traje sve do poslednjih stranica romana. Poslednje poglavlje "Prihvatni logor", čini se da je smešteno u to vanvremensko carstvo koje je Frojd pripisivao nesvesnim mentalnim procesima (1920, 28), a njihova logika je izvesno logika snova, uređena sažimanjem, premeštanjem i simbolizacijom. Ovo poglavlje je savršeni nezaključeni zaključak. Svi narativni završeci su ograničeni: ličnosti se susreću i suočavaju sa svojim problemima (čak se ponovo pojavljuje nestala mačka). Ipak on se nikako ne može objasniti uobičajenom narativnom logikom, a njegovo vreme (posle Lizine smrti?) i mesto (Izrael?) ne mogu se odrediti sa potpunom sigurnošću. Ovakav završetak ističe arbitrarnost tradicionalnog romansijerskog zaključka, iako ga, uz to, dopušta, čak i zahteva.

On održava ambivalentnost dvostrukosti koja nas sprečava da potvrdimo sopstvenu subjektivnost kao koherentni, neprotivrečni govorni subjekti. I to je, verovatno, pravi razlog zašto *Beli hotel* toliko uznemirava. On je zaista sadistički i plagijatorski (ili parodijski); ali je, isto tako, militantno anti-humanistički u svom uspostavljanju i istovremenom rušenju ženskog subjekta. Lizina samoopisivanja i njena konačna sudbina uče da žena – poput muškarca – nije autonoman, koherentan subjekt izvan diktata društva i istorije, baš kao što roman, kao celina, nadalje osporava zaključak koji je svojstven našim humanističkim naracijama – i fikcionalnim i istorijskim. Posledica izazova istoriografske metafikcije realističkoj pretpostavci o prelaznosti jezika i o naraciji kao neposrednom

načinu da se predstavi istorija (ili neka stvarnost koja postoji izvan diskursa) je njen izazov tradicionalnoj proziranosti zamenice prvog lica kao odraza subjektivnosti i zamenice trećeg lica kao garancije objektivnosti.

U *La Révolution du Langage poétique* (1974), Julija Kristeva tvrdi da su avangardni tekstovi Lotreamona (Lautreamont) i Malarme (Mallarme) obelodanili krizu subjekta. Postmoderna fikcija je naslednik te krize, iako njena upotreba naracije nužno uslovljava njenu potencijalnu radikalnost: višestruko i raznorodno nailaze na prepreku totalizujućeg poretka naracije, te na taj način komplikuju i dovode u pitanje tekst na način koji žanr poezije teško da može izbeći. Teško. Baš kao što umetnost Roberta Raušenberga i Džaspera Džonsa osporava tradicionalni lirizam i apstraktni ekspresionizam, tako i poezija Džona Ešberija ruši konvencionalne suprotnosti, poput suprotnosti između lirskog i ironičnog, prilikom artikulacije subjektivnosti u književnom jeziku (Altieri 1986). Mihalsove (Michals) serije različitih narativnih fotografija i afirmišu subjektivnost (svojeručno je napisao tekst koji se nalazi na fotografijama) i implicitno je podrivaju (upotrebom tehnologije foto-aparata koji udaljuje i objektivizuje). To su isto tako paradoksi postmodernizma. Ali romani kao što su *Beli hotel* ili *Deca ponoći* otvoreno ruše pretpostavke koje se nalaze iza onoga što je u našoj kulturi prihvaćeno kao: humanistička predstava o Čoveku kao koherentnom i trajnom subjektu. Poput poststrukturalističke feminističke teorije i novije historiografije, takva fikcija istražuje kako je, u svim ovim diskursima, subjekt istorije subjekt u istoriji, subjekt prema istoriji i prema svojoj priči.

11. DISKURS, MOĆ, IDEOLOGIJA: HUMANIZAM I POSTMODERNIZAM

I

Uobličavanja, obično ideološkog porekla, priznata ili ne, mogu se pronaći u istoriji i u onome što liči na istoriju.

Frenk Kermod

U postmodernoj "sličnosti sa istorijom" ispostavilo se da su ideološko i estetsko nerazdvojni. Na primer, samimplikujući paradoksi istoriografske metafikcije štite od svakog iskušenja da se pomisli da su samo drugi žrtve ideologije. Postmoderna teorija i praksa ne misle da je "istina" iluzorna, već da je ona institucionalna, pošto uvek delujemo i upotrebljavamo jezik u kontekstu političko-diskurzivnih okolnosti (Eagleton 1986, 168). Ideologija konstruiše i konstruisana je pomoću načina na koji igramo našu ulogu u društvenom totalitetu (Coward i Ellis 1977, 67) i pomoću načina na koji predstavljamo taj proces u umetnosti. Njena je sudbina, međutim, da se pojavljuje kao prirodna, uobičajena i zdravorazumska. Naša svest o nama samima je, stoga, uglavnom nekritička jer je poznata, očigledna i prozirna (Althusser 1969, 144).

Kada se te praktične norme okrenu od afirmisanja stvari kakvih jesu prema stvarima kakve treba da budu, možemo početi da uočavamo veze između ideologije i postojećih odnosa moći. Od ranije marksističke predstave

o ideologiji kao pogrešnoj svesti ili kao iluzornom sistemu verovanja, tekuci kritički diskurs okrenuo se prema drukčijoj predstavi o ideologiji kao opštem procesu proizvodnje značenja (R. Williams 1977, 55). Drugim rečima, celokupna društvena praksa (uključujući umetnost) postoji zahvaljujući ideologiji i u njoj, a kao takva ideologija je počela da predstavlja "načine na koje je ono što govorimo i u šta verujemo povezano sa strukturom i odnosima moći u društvu u kojem živimo" (Eagleton 1983, 14). Ovo redefinisavanje ideologije i njen važan položaj u novijim raspravama o umetnosti uglavnom je podstakla reakcija na liberalno-humanističko potiskivanje istorijskog, političkog, materijalnog i društvenog u određenju umetnosti kao večne i univerzalne. Postmoderna teorija i praksa nastoje da ospore takvo potiskivanje, ali tako da njihove implikacije u vrednosnom sistemu humanizma ne budu ignorisane.

Istoriografska metafikcija ističe problematičan i složen odnos koji je uvek postojao između formalnog koncepta teksta i društveno političkog koncepta ideologije (v. Hamon 1982). Ona uz to, zahteva koncept ideologije koji je podjednako zainteresovan za dominantne i opozicione strategije (Kress 1985, 29), pošto one ovaploćuju protivrečnosti sopstvene interakcije. Romantično i modernističko nasleđe neangažovanja insistira na tome da je umetnost i da za ideološki diskurs nema mesta u književnom (v. Graff 1983). Ovom istorijskom razdvajanju pridružuje se i podozrenje u umetničko, obično u većem delu anglo-američkog sveta, gledište po kome je umetničko delo trivijalno, beznačajno, izmišljeno i samim tim odsečeno od društvenih i istorijskih realiteta stvarnog života. To je gledište koje prećutno dele brojni komentatori sa obe krajnosti političkog spektra, od neokonzervativnih do marksističkih.

Ipak, postmodernistička umetnost i teorija samosve-

sno priznaju svoje ideološko postavljanje u svetu, a one su na to podstaknute ne samo zbog provokativnih optužbi za trivijalnost, već i zbog ranije tih eks-centrika, kako izvan (post kolonijalni) tako i unutar (žene, homoseksualci) naše tobože monolitne zapadne kulture. Marginalizacija eks-centrika naučila ih je da je umetnicima politički status zapravo svojstven: podsetimo se takve scene u *Sramoti* Salmana Rušdija u kojoj narator prisustvuje izvođenju drame Georga Büchnera (*Büchner*) *Dantonova smrt* u gotovo praznom pozorištu: "Politika prazni pozorišta u Londonskom Starom Gradu" (1983, 24). Međutim, trojici njegovih gostiju, posetilaca iz Pakistana, je drago što su uopšte u zemlji u kojoj ovakve drame mogu da se izvode. Oni kazuju priču o vojnim cenzorima kod kuće, koji su sprečavali prikazivanje *Julija Cezara*, pošto on opisuje atentat na Predsednika – sve dok nisu ubedili jednog britanskog diplomatu da glumi Cezara da bi Šekspirova drama mogla postati patriotski poziv za obaranje imperijalizma.

Naročito žanr romana predstavlja poprište za većinu afirmacija – i osporavanja – liberalno-humanističke vere u status i identitet umetnosti. Votova (već ideološka) analiza uspona engleskog romana, na primer, kasnije je politizovana čitanjima tog žanra u svetlosti klase i, naravno, pola. Lenard Dejvis (Lennard Davis) je pokazao da se preovlađujuća teorija romana na svojim počecima (kao moralna, konzervativna) morala suprotstaviti stvarnosti same forme (kao moralno dvoznačna i podvojena, radikalna i konzervativna) (1980, 113). To bi sugerisalo da su postmoderni paradoksi istoriografske metafikcije svojstveni romanu kao žanru – koji je, po Dejvisu, određen kao dvostruki diskurs koji dvoznačno otelovljuje političke i moralne funkcije. Drugim rečima, roman je potencijalno opasan ne samo zbog toga što je on reakcija na društvenu represiju, već i zato što pored toga nastoji da autorizuje samu tu moć represije (117). Postmoderna fikcija obrće,

međutim, taj dvostruki proces: ona uspostavlja moć, ali je potom osporava. Protivrečna dvostrukost ipak još postoji.

Književna istorija romana nerazdvojna je od istorije realizma. Danas mnogi žele da utvrde da je realizam pogrešan metod predstavljanja, pošto je život previše užasan i apsurdan. Ali, za Dikensa je sasvim sigurno London devetnaestog veka bio i užasan i apsurdan, a ipak je koristio realizam kao svoj način uređivanja i razumevanja onoga što je video i stoga kao način stvaranja onoga što čitamo. Možda tu funkciju realizma danas dovodimo u pitanje, u našoj samosvesti o (i našoj svesti o granicama u) našim strukturisućim impulsima i njihovim odnosima prema društvenom poretku. Jednom prilikom Džerald Graf je povezao Eliotovu objavu (u njegovoj recenziji Džozsovog *Ulisa*) o zastarelosti proznog realizma sa krajem "pogleda na svet liberalno-buržoaskog individualizma, sa njegovom optimističkom verom u progres i prateću inteligibilnost iskustva" (1975, 306). Postmodernizam sugerise da jezik u kojem realizam – ili bilo koji drugi način predstavljanja funkcioniše – ne može izbeći takve ideološke "kontaminacije". Međutim, on nas takođe podseća, sopstvenim paradoksima, da je svest o ideologiji ideološki stav, kao i stav zdravorazumskog nedostatka svesti o tome (up. Waugh 1984, 11). Veza između realizma i ideologije liberalnog humanizma može se istorijski potvrditi (v. Belsey 1980; Waugh 1984), ali njihovo postmoderno osporavanje je isto tako ideološki inspirisano i ambivalentnije. Drugim rečima, postmoderni roman (kao što je Bahtin tvrdio za žanr u celini) ne počinje su "petpostavkama verbalnog i semantičkog decentriranja ideološkog sveta" (1981, 367). On počinje sa stvaranjem i centriranjem sveta – Indije Salema Sinaja (*Deca ponoći*) ili močvarne zemlje Toma Krika (*Vodena zemlja*) – a potom ih osporava. Istoriografske metafikcije nisu "ideološki romani", u smislu tih reči Suzan Sulejman: oni ne "teže, kroz fikciju kao sred-

stvo, da ubede svoje čitaoce u 'korektnost' određenog načina tumačenja sveta" (1983, 1). Umesto toga, oni čine da čitaoci *dovedu u pitanje* sopstvena tumačenja (i, po pravilu, tumačenja drugih). Oni su pre "romans à hypothèse" nego "romans à thèse".

Duga je istorija uzajamnih interakcija – i oživljavanja – umetnosti i ideologije, koja podriva njihovo humanističko i novije formalističko razdvajanje. Verdijev Hor Jevreja koji peva o svojoj žudnji za otadžbinom (u *Nabuku*), njegovi prvi slušaoci, Italijani sa severa, dočekali su kao da peva *njihovu* pesmu, u alegoriji njihove žudnje da se oslobode Austrougarske vladavine; ona je ostala do dan danas nezvanična himna Italije. U postmodernom romanu Džona Bergera *G.*, revolucionarne mase se u gradovima severne Italije okupljaju oko spomenika Verdiju, čije ime je postalo simbol slobode (ali samo za neke, za druge to je ugnjetavanje): V(ictor) E(mmanuel) R(e) D' I(talia)*. Ideološka žiža Bergerovog teksta našu pažnju otvoreno usmerava na takvu (promenljivu, ali postojeću) istoriju učešća umetnosti u političkom.

U ovom romanu prisutna je, takode, Livornezeova skulptura koja igra važnu ulogu u povezivanju političkog i estetskog. To je sedamnaestovekovna predstava Ferdinanda I, upotpunjena sa nagim, u lance vezanim robovima, koji ukrašavaju svaki od četiri ugla. Ovi robovi su, rečeno nam je, izvajani po obličjima lokalnih zatvorenika. Ta skulptura se povezuje sa Risordimentom (Risorgimento) i potom sa revoltom novih robova – radnika – koji su odbacili lance i vratili se u život, u ironijskom odjeku (ironijskom zbog klasne promene) Komandorove statue iz Mocartovog (Mozart) *Don Đovanija*. Ali ovde postoji nekoliko nivoa ironije. Najpre, "robovi" koji su se vratili u život nisu samo radnici. Berger pravi vezu između etnički ugnjetenih u severnoj Italiji – Slovena ili *sc'iavi* – i ovih

* Viktor Emanuel Kralj Italije – *prim. prev.*

robova (ili *schiavi*). Glavni junak (znan samo po inicijalu G.), iako je mogao poginuti zbog svojih političkih aktivnosti, nije vaskrsnuti Garibaldi, uprkos svom nadimku i delimičnom italijanskom poreklu. On je, ako ništa drugo, Don Đovani (Giovanni), pa je njegova smrt ironijski intertekstualna. Pa ipak, odsutno prisustvo istorijskog Garibaldija remeti jedna od početnih tvrdnji romana da je njegov glavni junak "zamišljen četiri godine posle Garibaldijeve smrti" (1972, 20). Ovaj iskaz sledi dugo poglavlje o važnosti Garibaldijevog spoja nevinosti i patriotizma za italijanski identitet i politiku. Međutim, *G.* u romanu niti je nevin niti je patriota, tako da je povezanost opet namerno ironijska.

Postmoderna fikcija – poput Brehtove drame – često teži, da bi ilustrovala i ovaplotila svoja učenja, da upotrebi svoj politički angažman zajedno sa distanciranom ironijom kao što je ova i tehničkom inovacijom. Kortazarov *Priručnik za Manuela* postaje didaktički kolaž kako za sina revolucionara, Manuela, tako i za čitaoca, koji "odrastaju" prilikom čitanja teksta. "Aura" originalnog, istinskog, jedinstvenog dela genija zamenjena je, kao što je predvideo Benjamin, mehaničkom reprodukcijom fragmenata istorije – ovde isečcima iz novina. Ali, time se ističe svest o političkim, društvenim i jezičkim represijama u Latinskoj Americi i takode o načinima mogućeg otpora (v. D'Haen 1983, 70-1). Društveni i istorijski konteksti postali su deo fizičkog teksta kojeg čitamo, pretvarajući na taj način "postojeći društveni kontekst ustanka u društveni tekst ideologije" (Russell 1985, 253).

Kritika i interpretacija umetnosti objašnjavanja i razumevanja, nalaze se u dubokoj i složenoj vezi sa politikom, sa strukturama moći i društvenim vrednostima koje organizuju ljudski život.

V. J. T. Mitchell (W. J. T. Mitchell)

Kao što metafikcionalna samosvest ne predstavlja novost (podsetimo se *Tristrama Šendija*, da ne spominjemo *Don Kihota*), isto tako stapanje ideološke i samosvesne književnosti u smislu "prisustva prošlosti" nije samo po sebi radikalna inovacija: o tome svedoči samosvesno kritičko učešće publike u osporavanju društvene akcije i autoriteta, prošlih i sadašnjih, u Šekspirovim istorijskim dramama (Belsey 1980, 95-102). Ali naročita koncentracija tih interesa u današnjoj teoriji i praksi sugerise da tu postoji nešto drugo što predstavlja deo poetike postmodernizma. Drugi žanrovi i umetničke forme složili bi se sa tim. Na primer, postmoderna poezija nazvana je "neopozivo svetskom i društvenom" (Mazzaro 1980, VIII). U vizuelnim umetnostima, izraziti "povratak sadržaja" uključuje povratak političkom i društvenom. Umetnici i kritičari nastojali su i u domenu vizuelnih umetnosti i u domenu književnosti da ospore kanon, da izlože sistem moći koji (iako nepriznat) dopušta *neka* predstavljanja, dok ostala sprečava (M. Lewis 1984; Owens 1983). Dela kao što je *Preispitivanje* Hansa Hakea (Haacke) koriste formalnu parodiju da satirisu tačerovske (Thatcher) vrednosti tako što ističu, upravo na postmoderan način, političke i ekonomske determinante koje su uključene u naše vrednovanje umetnosti, ali i sopstvene neizbežne implikacije u tim vrednostima. Postmodernizam postavlja neugodno (i obično zaobilazeno) pitanje o ideološkoj moći koja se nalazi iza osnovnih estetskih problema kao što je problem

predstavljanja: *čija* stvarnost je predstavljena (Nochlin 1983)?

Čak ni muzika, obično smatrana najmanje predstavljivačkom umetničkom formom, nije izbegla tom pitanju. Kompozitori kao što su Frederik Rzevski (Rzewski) i Kristijan Volf (Christian Wolff) pretvorili su situaciju izvođenja u "vrstu laboratorije za kultivisanje političke svesti" (Robert P. Morgan 1977, 51). "Ujedinjeni ljudi nikada neće biti poraženi" Rzevskog otvoreno varira bolivijsku revolucionarnu pesmu; Volfove "pratnje" ističu maoistički tekst o ženi sa sela. Ostali (poput del Tredičija /del Tredici/ i Kenzea /Kenze/) funkcionišu još otvorenije unutar konvencija tradicionalne visoke umetnosti ili buržoaske muzike da bi izrazili i osporili njene pretpostavke (Falck 1987), obično u kontekstu adornovske sociologije muzike koja ne poriče, već ističe odnos muzike prema društvenom i sadašnjosti prema prošlosti. Iako muzikolozi i kompozitori obično ne koriste termin postmodernizam (za razloge, v. Rochberg 1984, 330-2; J. D. Kramer 1984, 347), takva muzika odgovara ovde ponudenom opisu postmoderne umetnosti. Njemu takode odgovara plesna koreografija Harija Stripa (Streep) "Broj dva" u kojoj tri muškarca, lica obojenih u crno, žuto i belo, plešu ceremonijalnim pokretima i nastoje (simbolički i doslovno) da boje sa svojih lica prenesu na druge.

Ako se ipak i dalje vraćam književnom i fikcionalnom, to nije samo zbog mojih ličnih interesa i moje kompetencije. Samosvesna jezička, narativna i istorijska priroda postmoderne fikcije po meni je problematičnija od bilo koje pomenute umetničke forme pojedinačno. Bergerova igra sa *schivvise' iavi* i njeno spajanje sa livornezeovskom/mocartovskom statuom u okviru samosvesno provizorne naracije o politici (klasnoj, seksualnoj, nacionalnoj, etičkoj) primer je složenosti kakvu iziskuje istoriografska metafikcija. To je razlog što sam je više koristila u drugom

delu studije. Njeno mešanje samorefleksivnog i ideološkog omogućava (prisiljava na?) stapanje onoga što se u humanističkoj misli obično razdvaja. Kao što se Bahtin jednom izrazio: "proučavanje jezičke umetnosti može i mora prevladati razliku između apstraktnog 'formalnog' i podjednako apstraktnog 'ideološkog' pristupa" (1981, 256). Postmoderna fikcija po meni najbolje ilustruje vrednost takvog pokušaja. Njena samosvest o sopstvenoj formi štiti je od svakog gušenja književnog i jezičkog, ali njeno problematizovanje istorijskog znanja i ideologije nastoji da istakne implikacije narativnog i predstavljčkog u našim strategijama proizvodnje značenja u našoj kulturi.

Ipak, treba biti oprezan. Ne kažem da je samosvest, po pravilu, revolucionarna ili čak progresivna. Metafikcija, poput samodemistifikujuće teorije kojoj je svojstvena radikalnost, ne dovodi nužno do kulturne važnosti (up. Waugh 1984, 18). Liberalno je možda verovati da je svako rušenje ili podriivanje sistema mišljenja zdravo i dobro, ali bi isto toliko naivno bilo ignorisati to što se umetnost može pokazati lako kao loše prihvaćeni kodovi, bez obzira koliko su radikalni njeni površinski prestupi. Tekst može svesno da nastoji da rastvori značenje i jedinstveni humanistički subjekt kako u ime desničarskog iracionalizma tako i u ime levičarske defamilijarizujuće kritike: podsetimo se na dela Selina (Céline), Paunda, i drugih (čiju politiku su francuski teoretičari, koji su visoko cenili njihovu radikalnu formu, uglavnom ignorisali).

Ipak, gotovo da je postao truizam savremene postmoderne kritike da je dekonstrukcija, koju je izazvala metafikcionalna samosvest, zaista revolucionarna "u najdubljem smislu" (Scholes 1980, 212). Ali sama *umetnost* postmodernizma sugerise ne baš toliko pouzdan osećaj o revolucionarnoj vrednosti svojstvenoj samorefleksivnosti. Tumačenja putem njenih načina distanciranja i kritike mogu zavisiti samo od onog što je dekonstruisano i analiz-

irano. Humanistička vera u moć jezika može se vratiti samoj sebi, pošto istoriografska metafikcija uči da jezik može imati brojne upotrebe – i zloupotrebe. Međutim, on isto tako može biti prikazan kao ograničen u svojoj moći predstavljanja i izražavanja. Samosvesni narator Bergerovog *G.* nudi jezički opis jednog događaja i potom nam kazuje:

Opis kao takav uvek je tačan. Ali moja moć da biram (i činjenice i reči koje ih opisuju) opskrbljuje tekst predstavom o izboru koja hrabri čitaoca da izvede zaključak o lažnom dometu i vrsti izbora. Opisi iskrivljuju.

(1972, 80)

Bitne stvari se, učimo, nalaze iza reči, ali još uvek stvarne, zaista, stvarnije, jer nisu artikulisane ili imenovane (159). Ipak paradoksalno, pisac koji pripoveda poseduje za svoj rad samo jezik i zna da je nužno "zatvorenik nominalnog, verovanja da su stvari onakve kakvim ih imenuje" (137). Ostale istoriografske metafikcije – različitih pisaca kao što su Džon Banvil i Grejam Svift – takođe često ističu praktične i teorijske posledice takve humanističke vere u jezik, tako što ih tematizuju i formalno izvode iz ideoloških problema svojstvenih predstavljčkom i narativnom identitetu romansijerskog žanra.

Jedan od najekstremnijih primera metafikcionalnog samoteoretizovanja o ovom i drugim humanističkim određenjima može se pronaći u romanu Jana Votsona *Zakivanje*, u kojem se susreću lingvističke teorije Čomskog (Chomsky), antropološki strukturalizam Levi-Strosa (Levi-Strauss) i Marksova politička perspektiva da bi objasnili i teoretizovali narativno predstavljanje njihovih implikacija koje se odnose na ljudske mentalne procese, kulturno delovanje i društvenu organizaciju. Pokazano je da su sve ove teorije ljudske konstrukcije napravljene da deluju u interesima političke moći i "nezainteresovanog" znanja:

one su sve – potencijalno – diskursi manipulacije. Stalno intertekstualno prisustvo duboko samorefleksivnog dela Rejmona Rusela (Raymond Roussel) sugerise dalju kontaminaciju i ideologije umetnošću i umetnosti naučnim znanjem, prošlim i budućim. Ispostavilo se da je stvarna moć kako samoupućujućeg jezika tako i znanja njihova zajednička sposobnost da nas udalje od sirove stvarnosti sa kojom izgleda niko u romanu ne može da izađe na kraj. Fikcija poput ove može se čitati iz perspektive poetike postmodernizma, u okviru koje je jezik nerazmrsivo vezan za političko i ideološko (Kress i Hodge 1979, 15). Poput većeg dela savremene teorije, ona tvrdi da je potrebno kritički ispitivati društvene i ideološke implikacije koje deluju u institucijama naših disciplina – istorijske, književne, filozofske, lingvističke, i tako dalje. Po Teriju Igltonu:

Svi oblici diskursa, znakovnih sistema i označavajućih praksi – od filma i televizije do fikcije i jezika prirodnih nauka – proizvode određene učinke, uobličavaju naše svesno i nesvesno, pa su tesno povezani sa održavanjem ili transformisanjem postojećih sistema moći.

(1983, 210)

Usredsređenje postmodernizma na sopstveni kontekst iskazivanja naglasilo je način na koji mi govorimo i pišemo unutar određenih društvenih, istorijskih i institucionalnih (a time političkih i ekonomskih) okvira. Drugim rečima, pomoću njega postali smo svesni "diskursa". Kao što je ukazala Kolin Makej (Colin MacCabe), upotreba ove reči postala je neka vrsta ideološke zastave u filmskoj (i ostalim) kritici, označavajući da kritika ne pristaje da analizira formalnu artikulaciju žanra nezavisno od njegovog političkog i ideološkog govora (1978-9, 41). Dakle, kao takav "diskurs" postaje važan i neizbežan termin prilikom diskusija o postmodernizmu, o umetnosti i teoriji koje

nam isto tako ne dozvoljavaju da ignorišemo društvene prakse, istorijske uslove značenja i položaje na kojima se tekstovi proizvode i primaju (v. Macdonell 1986, 12). Razne teorijske perspektive koje se obično grupišu pod imenom "analiza diskursa" dele način proučavanja koji se obraća autoritetu i znanju u njihovom odnosu prema moći i takođe posledicama istorijskog trenutka kada "se istina premešta iz ritualizovanog čina iskazivanja u samo iskazano: njegovo značenje, njegov oblik, objekat i njegov odnos prema onome na čega upućuje" (Foucault 1972, 218).

U petom poglavlju sugerisala sam da gušenje čina iskazivanja (i njegove odgovornosti) vodi ka razdvajanju diskursa od primene moći. Umesto toga, postmoderna umetnost i teorija nastoje da obelodane saučesništvo diskursa i moći pomoću ponovnog naglašavanja iskazivanja: čin govora je inherentno politički čin, bar kada se shvata samo kao formalan entitet (ili u smislu onoga što je kazano). Po Fukoovim rečima, to je korak ka "vraćanju diskursu njegovog karaktera kao događaja" (1972, 229) i, samim tim, omogućavanje analize vlasti i procedura pomoću kojih diskurs funkcioniše (216), i interpersonalno i institucionalno (Fowler 1981, 7). Umetnost, teorija i kritika ne mogu se odvojiti od institucija (izdavačke kuće, galerije, biblioteke, univerziteti, i tako dalje) koje ih šire i omogućavaju samo postojanje područja diskursa i njegovih specifičnih diskurzivnih formacija (sistemi normi ili pravila koje na određeni način rukovode načinom pisanja i mišljenja na određenom mestu i u određeno vreme). Dakle, kada govorimo o diskursu, podrazumeva se takođe konkretan materijalan kontekst.

Diskurs je zatim u isti mah instrument i posledica moći. Zbog ovog paradoksa on je toliko bitan za postmodernizam. Doktorovljev Danijel uči, pišući *Danijelovu knjigu*, da je diskurs, po Fukoovim rečima, "smetnja, kamen

spoticanja, tačka otpora i početna tačka za suprotnu strategiju" (1980, 101). Diskurs nije stabilan, stalan entitet o kojem se može raspravljati kao o utvrđenom formalnom tekstu; budući da je mesto združenja moći i znanja, on svoju formu i značenje menja zavisno od onoga ko govori, njene/njegove pozicije moći i institucionalnog konteksta u kojem je tom prilikom govornik smešten (Foucault 1980, 100). Istoriografska metafikcija je uvek oprezna prilikom sopstvenog "smeštanja" u diskurzivni kontekst, a potom to smeštanje koristi da problematizuje samu predstavu o znanju – istorijskom, društvenom i ideološkom. Njena upotreba istorije nije modernističko traženje "autorizujuće prošlosti" (Conroy 1985) radi legitimizacije. Ona je osporavanje svakog takvog autoriteta kao osnove znanja – i moći.

S obzirom na ovo kontekstualizovano zanimanje za moć i njen odnos prema znanju, ne iznenađuje što je postmodernizam ušao u učionice, uglavnom putem predmeta teorije književnosti. U učionici je autoritet (nastavnika i kanona) osporen pomoću izmene pretpostavki i praksi književne pedagogije, koja sada deluje vezano pre za diskurzivne prakse, nego za nastavne metodologije (Nelson 1986b, xiii). To je takođe deo postmodernog problematizovanja našeg odnosa prema "činjenicama" ili znanju i njihovim "prirodnim" hijerarhijama. Sa tim je obično povezana sugestija da ništa nije "prirodno" ili normalno u našim nastavnim programima. Sve je "izmišljeno i stoga je promenljivo" (Leitch 1986, 53). Stvari nisu večne ili univerzalne, one se mogu promeniti. A to što mogu biti promenjene je radikalni potencijal, ako ne i realnost, postmodernog diskurzivnog uticaja na obrazovanje u epohu rastuće samosvesti: "Ne treba samo da znamo stvari, isto tako treba da znamo da ih znamo i kako ih znamo, pitanja autoriteta koja savremena fikcija uzima u obzir, kao i filosofija, nauka, lingvistika, sociologija i druge discipline"

(Sukenick 1985, 79). To je poruka brojnih diskursa koji obrazuju osnovu poetike postmodernizma.

Mišel Fuko je svakako najodgovorniji za problematizovanje odnosa diskursa prema moći. Moć, tvrdi on, sveprisutna je ne samo zbog toga što obuhvata sve ljudske aktivnosti, već i zato što *se* neprestano proizvodi: "pokretni supstrat odnosa sila, pomoću osobine njihove nejednakosti, neprestano izaziva stanja moći" (1980, 93). Moć nije struktura ili institucija. Ona je proces, ne proizvod. Ali postmoderna misao obrće uređenja koja je Fuko opisao. Ona tvrdi da postoji dvostruki diskurs: poricanje i potom ponovno upisivanje nadziranja i moći. U postmodernoj umetnosti prisutno je, umesto toga, simultano priznanje ili upisivanje, plus izazov tome. To je isto podvostručeni diskurs, ali se termini razlikuju, verovatno zato što on sebe nikada nije video izvan odnosa moći – nužnog položaja sa kojeg smo u stanju da poričemo.

Naravno, moć je takođe dominantna tema u ispitivanjima odnosa umetnosti prema ideologiji koje vrši istoriografska metafikcija. U romanu *Legs* Vilijema Kenedija, želja za moći nad ljudima (i novcem) Džeka Dajmona odgovara Kikijevoj seksualnoj moći i zajednička je sa željama njegovih službenika: "Zar nije smešno koliko je brzo Hogarti /Džekov čovek/ mogao nekom da zavrti glavu? Moć u rečima. U svakoj Fogartijevoj reči" (1975, 224). Moć u rečima (ili zakonu) neće, međutim, spasti Dajmona od moći politike. Ali moć nije samo opšta tema romana u ovakvoj vrsti postmoderne fikcije. Ona takođe svoju kritičku snagu crpe iz inkorporisanog i očiglednog diskursa protesta, posebno klasnih, poinskih i rasnih protesta. *Garava bejbi* Toni Morison proučava zapravo sve tri – klasnu, rasnu i seksualnu moć – u njihovim raznovrsnim manifestacijama i posledicama, i sadašnjim i istorijskim. Još jednom je pokazano da je jezik društvena praksa, instrument i za manipulaciju i kontrolu i za human-

istički izraz ljudskog bića (v. Fowler 1985, 61). Nema načina da se moć ovde isključi iz materijalnih okolnosti (up. Kroker i Cook 1986, 73-113), pošto je ona ovaploćena u samim telima junaka.

Postmoderno ispituje i demistifikuje one totalizujuće sisteme koji izjednačavaju u svrhu moći. Istoriografske metafikcije kao što su Banvilov *Doktor Kopernik* ili *Kepler* posebno osporavaju nauku kao dominantan totalizujući sistem, kao pozitivistički dodatak humanizmu, a to čine putem ispitivanja uloge koju jezik igra u znanju i moći. Naravno, teorija – od Vatimovog "slabog mišljenja" do neoničeanških apokaliptičnih lamentacija – čini to isto. Iako vizuelne umetnosti, muzika, ples i arhitektura osporavaju prihvaćene ideološke predstave, metafikcija i ono što bismo mogli nazvati "metateorija" to čine naročito u jeziku, i to tako što, da, kao što smo videli, povezuju jezik sa politikom na način kojem su humanistička i pozitivistička misao odolele. U *Sramoti* Salmana Rušdija, takva povezanost je ustanovljena na ovaj način:

Islam je zaista mogao dokazati da je delotvorna ujedinijuća sila u posle-bangladeškom Pakistanu, da ljudi nisu pokušali da ga pretvore u svemoćan, krupan posao. Ipak, samo nekoliko mitologija preživljavaju strogu proveru. Takozvani islamski "fundamentalizam" u Pakistanu nisu stvorili ljudi. On im je nametnut odozgo. Autokratski režimi smatraju da je korisno da se zalažu za versku retoriku, jer ljudi cene taj jezik, nerado mu se protive. Tako religije podupiru diktatore, okružujući ih moćnim rečima, rečima koje ljudi nerado vide kao ozloglašene, učukane, ismejane.

(1983, 251)

Jezičko i političko, retoričko i represivno – to su veze koje postmodernizam postavlja nasuprot humanističkoj veri u jezik i njegovu sposobnost da predstavi subjekt ili

"istinu", prošlu ili sadašnju, istorijsku ili fiktionalnu. Na primer, u Kuverevom *Javnom spaljivanju*, "Richard Nikson" niti je opravdan niti ismejan. Umesto toga roman se usredsređuje na ideologiju koja je formirala "Niksona" (i Niksona), a to čini "u kontekstu koji naglašava problematičnu (i retoričku) prirodu istorijske interpretacije" (Mazurek 1982, 33). Odnosi između jezika i fikcije, jezika i istorije, jezika i kritike jednom su prihvaćeni kao relativno neproblematični. Postmodernizam pokušava da to promeni.

III

Svaka klasa koja se stavlja u položaj prethodne vladajuće klase prisiljena je, da bi sprovela svoje ciljeve, da svoje interese predstavi kao interese svih članova društva, to jest da ih izrazi u idealnoj formi; mora svojim idejama da da oblik univerzalnosti i predstavi ih kao jedine racionalne, opšteopravdane ideje.

Marks i Engels

Danas se, po mnogima, "racionalne, opšteopravdane ideje" naše liberalno-humanističke tradicije dovode u pitanje. A postmoderna umetnost i teorija igraju ulogu u tom osporavanju, iako još uvek priznaju da su neizbežno, mada nerado, deo te tradicije. Drugim rečima, ne vide sebe u "položaju prethodne vladajuće" klase, te tako nemaju potrebu svoj položaj da "idealizuju", već se pre zadovoljavaju sa izazovom iznutra, iako sa margina. One osporavaju te humanističke vrednosti sa potpunim saznanjem o tome da su te iste vrednosti napadnute iz mnogih drugih pravaca. Kao što pokazuju postmoderni romani *Zvezda večeri* i *Duga gravitacije*, prisutan je znatan antihumanizam u mehanizovanim, tehnokratskim birokratijama i u

većini režima moći, bili oni kapitalistički, totalitarni ili socijalistički.

U prilično citiranom eseju "Marksizam i humanizam", Altiser opisuje u kratkim crtama kako je Marks 1845. raskinuo sa svojim ranijim teorijama, koje su zasnivale istoriju i politiku na suštini "čoveka", da bi utvrdio da je takav buržoaski humanizam – shvatanje da svaka individua nosi u sebi celinu večne ljudske suštine – bio ideologija koja se činila providnom i neospornom. Za postmodernu perspektivu je posebno važno to što je Marks, mada je odbacio humanističke pretenzije kako na (individualnu) empirijsku subjektivnost tako i na (univerzalnu) idealističku suštinu, shvatio njihove funkcije kao ideologiju (Althusser 1969, 229). Istoriografska metafizička, takođe, često pokazuje na koji način su te humanističke predstave direktno povezane sa političkim i estetskim problemima.

Narator *Sramote*, sledeći liberalno-humanističku liniju, smatra, u svojoj odbrani knjige koju je mogao napisati, a koja bi uključivala više "stvarnog životnog materijala" (1983, 69), da je umetnost univerzalna i večna. Međutim, on shvata tajnu nespojivosti humanizma i realizma na političkom nivou: "Da sam do sada napisao takvu knjigu, ne bi mi ništa pomoglo protestovanje da sam je pisao univerzalno, ne samo o Pakistanu. Knjiga bi bila zabranjena" (70). On ironično kazuje čitalačkim autoritetima (uključujući i nas) da je on pisao samo fikciju; "vrstu moderne bajke", tako da "nema potrebe za drastičnim merama" (70). On se, na kraju, vraća ovom ironijskom i zaštitnom okviru i pojašnjava političke osnove za osporavanje humanističkih pretpostavki:

Pa, pa, ne smem zaboraviti da samo pričam bajku. Mog diktatora će srušiti bajkolike misli. "To ti olakšava posao", je očigledno kritika, slažem se, slažem

se. Ali dodajem, čak i ako zvuči pomalo čangrizavo: "Probaj ti ponekad da se otarasiš diktatora"

(1983, 257)

U jednoj ravni, to sasvim sigurno nije ono što Mas'ud Zavarzadeh naziva "liberalno-humanističkim romanom" koji teži da totalizuje, da ponudi integrisano shvatanje postojećih stvarnosti (1976, 4). A na drugoj to ipak jeste. On nudi jedno shvatanje postojećih stvarnosti, mada je to shvatanje obelodanjeno kao namerno slučajno. On uređuje kaos iskustva, iako potom, na izrazito samosvesne načine, osporava takav proces uobličavanja i njegov proizvod.

Savremena postmoderna teorija takođe je izazvala pretpostavke humanizma, a ovde pod "postmodernom teorijom" ne mislim samo na očite: dekonstrukciju, feminizam, marksizam i poststrukturalizam. Metateorijsko osporavanje pretpostavke večne univerzalnosti, koja se nalazi iza umetnosti i brojnih napisa o njoj, takođe, je postalo često u semiotici, u istoriji umetnosti, u psihoanalizi, sociologiji i drugim poljima, često organizovano oko pojma predstavljanja (v. na primer Doležel 1986 i Owens 1982) i njegovog odnosa prema subjektivnosti. Kako kultura predstavlja subjekt? Kako on postaje deo društvenih procesa "diferencijacije, isključivanja, inkorporacije i upravljanja" (Owens 1982, 10), koji stvaraju predstavu "zastivačkog čina" kulture?

Teorija poput ove, uz romane kao što su *Beli hotel* ili *Žena francuskog poručnika*, nastoji da odredi subjekt u potpuno drukčijem smislu od liberalno-humanističkog individualizma i ljudske suštine. Tu nema transcendiranja osobenosti istorijskog i društvenog sistema. Subjekt je, u romanu *Deca ponoći*, ustanovljen na način koji bi postmoderna teorija odredila kao "individualno u društvenom kao društveni i istorijski entitet koji koristi jezik" (Coward i Ellis 1977, 1). Takvo određenje gotovo da mora ako ne

da isključi ono bar da ospori humanističku veru u individualno kao slobodno, jedinstveno, koherentno i postojano. Kao što ćemo videti u poslednjem poglavlju, rad Benvenista, Lakana i Kristeve bio je važan u promeni načina mišljenja o subjektu. A ta promena utiče na način razmatranja književnosti i istorije, kao i predstavljanja i zapisivanja subjektivnosti u jeziku. Obe postaju nestabilni procesi u proizvodnji značenja, nisu više proizvodi prošlog i utvrđenog značenja. U historiografskim metafikcijama svi raznovrsni kritički odobreni načini govora o subjektivnosti (junak, narator, pisac, tekstualni glas) propuštaju da ponude bilo kakvo stabilno utemeljenje. Tačno je da su svi oni upotrebljeni, upisani, uneti, ali su isto tako zloupotrebljeni, narušeni i podriveni. Ti romani za mnoge su iznenađujući možda baš iz tog razloga.

Veći deo savremene teorije takođe iznenađuje, možda iz sličnog razloga. Edvard Seid sugerise to isto kada piše o Fukoovom uznemirujućem uticaju na tekuću teoriju:

Ako smo skloni da o čoveku razmišljamo kao o entitetu otpornom na tok iskustva, onda treba imati u vidu Fukoa jer je zbog onog što je on rekao o lingvisti, etnologiji i psihoanalizi, čovek poništen, rastvoren u stalnim naletima u kvantume, brazde samog jezika, konačno se pretvorivši u nešto više od ustanovljenog subjekta, zamenice koja govori, utvrđenog neodlučno u večnoj, stalnoj žurbi diskursa.

(1975a, 287)

U svetlu kasnijeg Fukoovog rada mora se dodati jedna ograda. Poput postmoderne fikcije, postmoderna teorija je verovatno neizbežno protivrečna: Fukoovi antitotalizujuć i antiesencijalizujuć impulsi izgleda da dovode do paradoksa transistorijskog esencijalizovanja onoga što se ne može esencijalizovati: moći. (Neki bi rekli "ideologija" ima istu funkciju u delu Altisera, kao i "simulakrum" kod Boderjara i "écriture" /pismo/ kod Deride.) Ipak ni jedna

od ovih protivrečnosti ne poništava aktuelnu kritiku liberalnog humanizma. One određuju stepen radikalnosti tih osporavanja, možda, kao što činjenica, u stvari, može biti oživljena u ime otvorenosti liberalnog humanizma prema svemu što je ljudsko.

Kao što je zapazila Rozalind Kraus, u umetnosti vrednosti kao što su složenost, univerzalnost, autentičnost i originalnost služe mnogo širim ideološkim interesima i samim tim podstiču ih ne samo ograničeni krugovi za "profesionalnu proizvodnju značenja" (1985, 162), već i raznovrsne institucije. Muzej, istoričar i, dodala bih, izdavač, biblioteka, univerzitet – učestvuju u tom humanističkom "diskursu autentičnosti" koji potvrđuje originalno i guši predstavu o ponavljanju i oponašanju (koje svakoj ideji o originalnosti daju njenu snagu). Postmoderna umetnost je tu represiju osporila svojom parodijskom intertekstualnošću, nigde očiglednije nego u fotografiskim plagijatima Šeri Levin i Ričarda Prinsa (Prince). To što oni namerno krše autorska prava ukazuje na to da postoji ideološka i ekonomska potpora ideji originalnosti i da ona leži u konceptu svojinskih prava. Fotografije koje su ponovo fotografisali same su često slike drugih umetničkih dela, tako da je na taj način istaknut i istorijski kontekst te kritike (Crimp 1980, 98-9). U književnosti, kao što svi znamo, mnogo slavljena i oplakivana smrt autora nije značila kraj romanopisaca. Ona je značila osporavanje autoriteta ili, po zabavnim rečima Vilijama Gasa, smrt "teološke moći, kao da je Zevs lišen svojih munja i labudova, možda još obitavajući na Olimpu, ali kao kamper koji kuva na plin. On *jest*, ali nije više bog" (1985, 265).

Naglasiti neizbežnu tekstualnu i intertekstualnu prirodu i književnosti i istorije ne znači isključiti proizvođača; to menja njen/njegov status i ulogu. U historiografskoj metafikciji su romanopisac i istoričar prikazani kako pišu u

tandemu sa drugima – i jedan sa drugim. U G. narator svoje reči prepliće sa Kolingvudovim (Collingwood): "uslov da /dogadaji/ budu istorijski poznati je njihovo treperenje u istorijskom umu" (J. Berger 1972, 55). Roman ne plagira samo Kolingvudov tekst (u stvari, neki od izvora ili intertekstova, uključujući i ovaj, dati su u zahvalnostima na početku romana kao i u Banvilovom *Doktoru Koperniku*). Roman deli shvatanja istoričara o historiografiji kao savremenom događaju i vezanoj za samosaznanje. Kao što roman meša istorijske i fiktivne događaje i ličnosti njegova tekstualna struktura meša istoriografsko i roman-sijersko.

Međutim, ponekad postmoderna fikcija čak otvorenije koristi specifične vrednosti humanizma da bi one same sebe srušile: možda je najupečatljiviji primer tvrdoglava afirmacija i podjednako uporno isticanje individualnosti i univerzalnosti u naraciji Salema Sinaja u *Deci ponoći*. Nisam u potpunosti sigurna da je rezultat tog procesa "oživljavanje" osobenih delova humanističke tradicije jer oni "zaslužuju" da traju (A. Wilde 1985, 347); mislim da je krajnji rezultat demistifikujućih paradoksa postavljanje, a ne razrešavanje pitanja. Međutim, kao i svaka parodija, takva subverzija upisuje ono što podriva, pa na taj način može da teži očuvanju onih vrednosti koje osporava. Zbog toga što postmoderno nije automatski radikalno, uprkos svojoj često levičarskoj retorici opozicionalnosti (Foley 1986b), to ne znači da ono automatski revitalizuje tradiciju. Ono je smešteno na granici; doslovno postaje trenutak ispitivanja. Njegova ironija i učestvuje i kritikuje. Ono ne zapada u (niti bira) kompromis ili dijalektiku. Po mom mišljenju, postmodernizam osporava i zbog toga mnoge ne zadovoljava. Ova ocena je sama, verovatno, komentar o snazi našeg liberalno-humanističkog nasleđa.

Umetnik i teoretičar Viktor Burgin nedavno je ovako artikulisao paradoks postmodernog:

"Post-modernistički" subjekt mora da živi sa činjenicom da nisu samo njegovi jezici "proizvoljni", već da je i on *sam* "učinak jezika", talog samog simboličkog poretka čiji bi gospodar trebati da bude humanistički subjekt. "Mora se živeti s tim", *ali ipak može se živeti "kao da"* je njegovo stanje drukčije nego što jeste; može se živeti "kao da" velike naracije humanističke istorije još nisu, već dugo, dovršene.

(1986, 49)

Mislim da ću samo dodati da postmodernistički subjekt živi takođe sa potpunim znanjem o moći tih humanističkih velikih naracija i u žudnji za njima, sem što priznaje da su one nužne (iako iluzorne) utehe.

Kada se postmoderni umetnici i teoretičari zalažu za povratak kolektivnom i istorijskom i prošlim konvencijama umetnosti (e. g. Portoghesi 1983), to nije nostalgican povratak humanističkoj univerzalnoj istoriji; ne može to ni biti jer za postmodernistu umetnost nije proizvod originalnog genija ili čak individualne zanatske aktivnosti, već "skup operacija koje se izvode na *polju* označavajućih praksi" (Burgin 1986, 3a) koje poseduju i sadašnjost i prošlost, i javnu i ličnu dimenziju. U teoriji, najbliži postmodernim paradoksima i ovoj svesti o istorijsko-kulturnoj uslovljenosti mišljenja je rad Đanija Vattima i italijanskih filozofa *pensiero debole*-a ili "slabog mišljenja", koji pokušavaju da deluju pored (ne da budu paralisani zbog) gubitka stabilnosti i jedinstvenosti kartezijanskog poretka (Vattimo i Rovatti 1983, 10). Temeljno protivrečna i pro-vizorna, to je filosofija koja zna da ne može da odbaci "dominaciju razuma" jer u njoj učestvuje, ali isto tako ne želi da pobege od izazova projektu Prosvetiteljstva, za šta su neki optužili Habermasa.

Postmodernizam je o rasipanju umetnosti, njenoj pluralnosti, pri čemu sigurno ne mislim na pluralizam. Pluralizam je, kao što znamo, ona fantazija po kojoj je umetnost slobodna, slobodna od drugih diskursa, institucija, slobodna, iznad svega, od istorije. A ta fantazija o slobodi može se održati jer se svako umetničko delo smatra za jedinstveno i originalno. Želim, nasuprot ovom pluralizmu originala da govorim o pluralnosti kopija.

Daglas Krump

Kopije, intertekstovi, parodije – to su neki od pojmova koji su izazvali humanističke predstave o originalnosti i univerzalnosti. Humanizam je, zajedno sa pozitivističkom naukom, težio da prikrije ono što savremena teorija teži da razotkrije: ideju po kojoj jezik ima moć da ustanovi (a ne samo da opiše) ono što predstavlja. Prema ovoj perspektivi, ne mogu postojati vrednosno neutralni diskursi – čak ne ni nauka ili istorija, a sasvim sigurno ne književna kritika ili teorija. To su problemi na koje postmoderna teorija i praksa usmeravaju našu pažnju. Međutim, umetničko ispitivanje vrednosti koje leže u osnovi naših kulturnih praksi uvek je očigledno, uvek na površini, nije skriveno u dubinama da bi bilo otkriveno pronicljivom (dekonstruktivnom) kritikom. Umetnost zaista ponekad deluje kao osporavanje kritike ili teorije. Discipline istorije i književne studije osporavane su problematizovanjem i istorijskog znanja i književnog predstavljanja koje vrši historiografska metafikcija, njenim isticanjem procesa proizvodnje činjenica mimo događaja kroz određene ideološke i književne prakse (v. Adler 1980, 250).

I romani kao što je *Antifonija* (The Antiphony) Huberta Ekvina (Hubert Aquin) i historiografija kao što je

Povratak Martina Gera (The Return of Martin Guerre) Natali Zemon Dejvis (Davies) komplikuju bilo kakvo navno shvatanje o tome kako razumevamo prošlost i sadašnjost. Ipak, preterana uproščavanja istrajavaju:

Nasuprot rasutoj i zbunjujućoj protivrečnosti današnjeg američkog života, prethodne epohe ljudske istorije – uprkos prekidima, krizama vrednosti i naglim promenama koje su prouzrokovane prirodnim i društvenim katastrofama – uživale su u koherentnom sistemu verovanja, ukorenjenom u njihovom pojmovnom okviru, referencije i vizije realnosti.

(Zavarzadeh 1976, 9)

Možda. Ali i prošlost se osećala kao da je u zbrci, ako zbog ničeg drugog ono zbog toga što je bila živa. Kao što je, naravno, o tome kasnije pisano, totalizujuća moć istorijskog pisma nastoji da konstruiše poredak; takođe, to je verovatno sudbina današnjice, konfuzne i protivrečne, a to možemo osetiti tako što je živimo. Srodno i opšte prizivanje predstave o entropiji u kritici postmodernizma može se najbolje posmatrati kao, u stvari, totalizujuća metafora, koja kontroliše kao sistem ili poredak. To je, naravno, jedno od postmodernih učenja dela Tomasa Pinčona.

Ali, ako postmodernizam više ne privileguje kontinuitete i ne ceni humanističke suštine, to ne znači da nije više nego voljan da iskoristi njihovu moć. Deo je paradoksa i fikcije i teorije, koje nazivam postmodernističkim, to što su voljni da priznaju, čak i ako osporavaju, odnos svog pisma prema legitimnosti i autoritetu. Za Hejdena Vajta je čak i narativizovanje događaja prošlosti već moralizovanje i nametanje zaključka priči koja se nije završila i čiji konstruisani završetak sugerise da postoji moralno značenje svojstveno tim događajima (pre nego u narativnom struktuiranju istoričara) (1980, 18; 24; 27). Iako je Luj Mink (1981, 778), na osnovama po kojima svaka priča

dopušta ali ne zahteva, moralnu interpretaciju, osporio Vajtovo gledište, ono važi za ideološko, ako ne i za specifično moralno, kao što je Vajt sam ranije utvrdio: "nema vrednosno neutralnog stvaranja zapleta, objašnjenja, pa čak ni opisa u bilo kom području događaja, bilo imaginarnom ili stvarnom" (1976, 34). Prelazak sa humanističkog zanimanja za moralno prema postmodernom zanimanju za ideološko vidljivo je u Vajtovom radu – kao i u većem delu novije teorije u ostalim područjima. Čak je Vajt upotrebu samog jezika shvatio manje kao naglašavanje moralnog nego osobenog političkog postavljanja korisnika prema svetu: "svaki jezik je zatrovan politikom" (35). Osporavanje humanističkog čitanja Ketrin Belsi može se primeniti i na čitanje istorije:

Ono što činimo dok čitamo, koliko god se činilo "prirodnim", pretpostavlja čitav teorijski diskurs, čak i ako je neizgovoren, o jeziku i o značenju, o odnosima između značenja i sveta, značenja i ljudi, i konačno o samim ljudima i njihovom mestu u svetu.

(1980, 4)

Ali ovde je perspektiva pre ideološka, nego moralna. Konteksti se, uprkos očiglednim sličnostima, znatno razlikuju.

Nasleđe veze liberalnog humanizma sa pozitivističkom naukom u prošlom veku je bila predstava o mogućnosti književne kritike i istorije da budu objektivne, apolitične discipline. Negativna reakcija u oba polja, s jedne strane na mešanje istorijskog i književnog u istoriografskoj metafizici, i s druge strane na pokušaje da se teoretizuju te discipline, obeležava paralelni položaj postmodernih osporavanja. Ono što je Hejden Vajt rekao za istoričare istorijskog mišljenja važi za mnoge književne kritičare: "Oni/ se često žale na upad izrazitih ideoloških elemenata u ranije napore istoričara da oslikaju prošlost 'objektivno'. Ali oni mnogo češće takve žalbe čuvaju za procenu

delu istoričara koji imaju drukčija ideološka shvatanja od njihovih" (1978b, 69).

U provokativnom članku o *Javnom spaljivanju* Roberta Kuvera, Rejmond Mazurek (Raymond Mazurek) svestan debate koja besni u savremenim historiografskim i književnim studijama nudi alternativu ovom shvatanju ideološkog. Tvrdi da *Javno spaljivanje*,

iake prikazuje istoriju kao diskurzivnu isto tako prikazuje model istorije unutar kojeg deluju i u kojeg su ulivačeni Nikson i Rozenbergovi. Most između metafizičkih tehnika i istorijskog sadržaja Kuverovog romana obezbedila je njegova kritika američke ideologije: naglašavajući granice istorijskog diskursa u Americi 1950-ih, on ukazuje na granice američke ideologije i upotrebu jezika kao moći.

(1982, 30)

Roman otvoreno prikazuje protejskog Ujka Sema kao paradoksalnu jednodimenzionalnu inkarnaciju američke ideologije, a Rozenbergove kao žrtve te vizije.

Ali iz humanističke perspektive, jak ideološki uticaj problematizovanja predstava o istorijskoj istini, političkoj moći i ulozi pojedinca u društvu u ovom romanu se zaobilazi: umesto toga on je opisan kao roman "koji se odriče spoljašnjeg dokaza, izbegava recipročnost, reportersko, istorijsko, a povremeno čak i doživljeno" (Newman 1985, 90-1). Ali tvrdim da je to odhacivanje zasnovano na činjenici da *Javno spaljivanje*, za svakog posebno, problematizuje celokupnu predstavu o spoljašnjem dokazu, osporava objektivnost reporterskog i komplikuje krhke i često neispitane koncepte istorijskog i "doživljenog" unutar humanističkog diskursa i istorije i književnosti. "Moć istorije da događaje podčini obrascu – da ostvari veze, kauzalne odnose i priče, dok većina posmatrača uopšte ne može da pronade značenje" (McCaffery 1982, 87) zaista može da općini roman, ali ta općinjenost koegzistira sa ozbiljnom

kritikom doslovno smrtonosnih rezultata takvog totalizovanja. Ovdje istorija ulazi u tekst kao ideologija. "Richard Nikson" je, ironično, shvatio da su tužiocima na suđenju "Rosenbergovima" pokušali da "stvore ono što kasnije može da izgleda kao ništa više od niza podudarnih fikcija koje prijanjaju uz ubedljiv izgled istorijskog kontinuiteta i logičke istine" (Coover 1977, 122), ali ova poruka je postmoderna poruka o ideološkim posledicama totalizacije, zajednička mnogim savremenim teoretičarima kako istorije tako i književnosti, a i ostalim historiografskom meta-funkcionistima.

Postmoderni romani poput ovoga dovode u pitanje mogućnost i poželjnost humanističkog odvajanja istorije i umetnosti od ideologije. To isto čine dela Kurta Vonegata, od *Majke noći* (Mother Night) do *Mačje kreveta* (Cat's Cradle) i *Klanice – pet*, koja, mada na različite načine, ispituju neizbežne ideološke posledice fikcije i njene proizvodnje. Ona takođe sugerišu i opasnost i utehu iskušenja izbegavanja da se fikcija posmatra kao povlačenje iz istorije. Videli smo da je, i to u arhitekturi, modernizam počeo sa takvim povlačenjem, odbacivanjem istorijskog grada, a da postmodernizam obeležava svest o ideološkim posledicama tog odbacivanja istorije odnosa društva prema prostoru. U književnosti, ovaj uvid postaje uvid Kasandre u istoimenom romanu Kriste Volf. Kasandra strahuje da će "nestati bez traga" (1984, 78) i zato kazuje svoju priču da bi upotpunila istorijski zapis o Troji (koji danas čitamo kao književnost). Ona se boji da priča o ženama – o ljudskim odnosima pre nego o ratu – nikada neće biti ispričana: "Tablice za pisanje, ispečene u plamenu Troje, prenose dvorske izveštaje o žitu, urnama, oružju, zatvoreniciima. Nema znakova bola, sreće, ljubavi. Čini mi se da je to krajnja nesreća." (78). Ona moli Klitemnestru da joj dopusti da ispriča svoju priču "mladoj robinji" (81), ekscentričnom autsajderu, kao što je i ona sama,

koja će priču shvatiti i preneti svojoj kćeri. To je priča o ženama: usmena, provizorna i lična.

Na drugom nivou, Homerovski opisi su naravno na grčkom: trojansko iskustvo je, sugeriše Volfova, učutkano i pogrešno protumačeno. Na primer, Grci nisu mogli znati šta bi mogla značiti Kasandrina proročanstva, a razlog za to je jezički: "Nemamo naziv za ono što govorim", kaže trojanska Kasandra (106). Ali Grci osećaju potrebu da to imenuju i, pošto oni (kao i mi) imaju na raspolaganju samo binarni sistem za takve iskaze (istina ili laž), oni tvrde da ona govori istinu, ali istinu koju Trojanci smatraju za laž. To je samo jedan od razloga za njen strah da "njeni pevači ništa od toga neće preneti" (197). A, naravno, neće ni Homer. Samo je opisan rat, iskustvo patrijarhata, bez obzira na to što postoji paralelni svet žena koje žive u pećinama izvan Troje, a sa njima i Kasandra – ekscentrična ženska umetnička figura – koja kazuje priču. Logos je pripadao muškarcima, sve dok se nije pojavila Kasandra sa svojom pozicijom unutar-izvan i oglasila se u ime (patrijarhalno nerazumljivog) matrijarhata. U svom eseju "Uslovi naracije", koji prati prevod ovog romana, Volfova dovodi u vezu pisanje muškaraca o ženama (Eshilovo o Kasandri) i njihovo učutkivanje ženskog sveta (Homerovo) sa patrijarhalnim strukturama mišljenja i vladanja koje izazivaju ugnjetavanje čitavog pola i potencijalno uništavanje čovečanstva (trka u naoružanju) – tada i sada. Troja postaje metafora za savremeno društvo. To je upravo, kao što tvrde arhitekte, postmoderna istorijska svest o "prisustvu prošlosti". Ne može prošlost više biti poričana, kao što joj se više ne može neproblematično vraćati. To nije nostalgija; to je kritički povratak. On nije primetan samo u historiografskoj metafikciji i arhitekturi, već isto tako i u Istoriji Nove Umetnosti i Novom istorizmu. Sumi ti nazivi otelovljuju paradoks učešća u osporavanju prošlog. A afirmisanje "Novog" jasno je izraženo u post-

modernom pomaku sa zainteresovanosti za moralno na zainteresovanost za ideološko.

V

Odnedavno se može uočiti da je shvatanje i određenje područja "političkog" doživelo radikalno proširenje van tradicionalnog geta partijske politike i razmatranja "klasne borbe" da bi, između ostalog, uključilo razmatranje seksualnosti.

Viktor Burgin

Kao što pokazuje *Kassandra Volfove*, ekscentričnost ili različitost postale su postmoderne sile koje nastoje da ponovo povežu ideološko sa estetskim. Rasa, pol, etnička pripadnost, seksualna sklonost – postaju deo političkog polja, pošto su izazvane raznovrsne manifestacije centralizujućeg i centralizovanog autoriteta. Dok su neke francuske poststrukturalističke teorije dokazivale da je margina krajnje mesto subverzije i prestupanja (e. g. Kristeva 1980b, 92), druge su pokazale kako centar stvara marginu i kako ona postaje njegov deo (Foucault 1973, 10), kako se "različitost" može pretvoriti u "drugost". Kao što smo videli, postmodernizam pokušava da se bori protiv toga afirmisanjem pluralnosti "različitog" i odbacivanjem binarnih opozicija "drugog". Iako je paradigma *Kasandre* sasvim očigledno muško/žensko i stoga neizbežno binarna, njen model je proširen (kao Engelsov, u kome su bračni odnos i njemu svojstvena nejednakost model klasnog sukoba). Za Volfovu je polna opozicija model nacionalne (Grci/Trojanci ili Istok/Zapad danas) i klasne odnose moći (230). Njena *Kassandra* se nalazi u dodiru sa svim društveno i etnički raznorodnim manjinskim grupama oko trojanskog dvora, te tako gubi sve privilegije

centralnosti koje pretpostavlja njeno rođenje. To je sudbina ekscentričnog.

Postmoderne metafikcije usmerile su se i na istoriografske i na fiktionalne opise prošlosti da bi proučavale ideološka upisivanja razlike društvene nejednakosti. U *Magottu*, pripovedač u dvadesetom veku ispunjava pozadinu osamnaestog veka sa seksualnom i klasnom dominacijom, pošto je to neophodno da bi objasnio delovanja svojih ličnosti – kao što je "grubi šovinistički prezir" (Fowles 1985, 227) engleskog advokata iz srednje klase Ajskofa prema njegovom siromašnom velškom svedoku Džounsiju. Rečeno nam je da koreni takvog prezira leže u stvarnoj religiji toga veka, u "obožavanju, ako ne i idoloopoklonstvu" vlasništva (227): "ona je ujedinila gotovo čitavo društvo osim najnižih i nalagala njegovo ponašanje, njegova iskustva, razmišljanja" (228) uključujući i njegovu predstavu o pravdi. Poput brojnih postmodernih fikcija ni ova se ne zadovoljava sa tim da kaže nešto o prošlosti i zaustavi se na tome. Poput *Kasandre*, i ovaj roman stvara vezu sa sadašnjošću:

Džounsij je lažljivac, čovek koji živi od danas do sutra /pa ipak/ on je budućnost, a Ajskof prošlost; a obojica liče na većinu nas, još uvek žrtve dužničkog zatvora istorije i nesposobni da ga se otrgnu.

(1985, 231)

Očiglednu didaktičnost ovog i ostalih Foulzovih romana drugi u svojim delima zamenjuju posrednijim satiričnim postupkom, ali ideološke implikacije predstavljanja marginalnog i različitog su podjednako jasne. *Mumbo Džumbo* Ismaela Rida je napad kako na sadašnjost tako i na Teške godine, pošto se stanje vezano za pogled američkog establišmenta na crnačku svest kao subverzivnu i tuđinsku tek neznatno promenilo (R. Martin 1980, 29-1). U *Groznim dvogodišnjacima*, satirički napad na ekonomsko i političko stanje u Americi 1980-ih ostvaren je po-

moću onoga što se u samom tekstu naziva "prava metafora" (Reed 1982, 106): bela Amerika liči na dvogodišnje dete. Ono zahteva i gaji "želje koje se moraju odmah utoliti" (24). Lista njegovih kvaliteta raste kako roman napreduje: dvogodišnjaci "imaju vrlo loš ukus" (25), a "Zivot im je, svakako, igračka" (82). Učimo da "Dvogodišnjaci izgledaju kao što bi Id izgledao da može da vozi tricikl" (28). Tekst se čitaocu "obraća" (u altiserovskom smislu) sa "ti" da bi on/ona shvatili Ameriku u ovom vidu: "Znaš kakvi su dvogodišnjaci. I kada su njihovi tanjiri puni, oni zaviruju u tuđe" (115). Naracija donosi sliku pohlepnog, egocentričnog, zahtevnog i opasnog društva.

Rid upotrebljava metaforu i da ilustruje i da podrije moć centra. "Mačodeca" su, po njemu, "takmičari za Veliku Sisu, koji razgovaraju samo međusobno. Zlostavljaju crnce, zlostavljaju žene" (108). Ali obraćanje crnog naratora u drugom licu i "obraćanje" čitaocu podrazumeva, čak i kada postane jasno da je "ti" kome se obraća muškarac, belac, advokat, oženjen i da ima dete od dve godine, bivši radikal iz 1960-ih, kome crnci više nisu "interesantni". Ne moramo odgovarati opisu, ali moramo shvatiti naše učešće u satiričnom napadu na 1980-e kao "sjajna vremena za bele" (146). Narativno ideološko upisivanje razlike i nejednakosti obuhvata i prošlost i sadašnjost i uključuje rasu (domoroci i crnci), pol i klasu.

Rid koristi svoju metaforu "groznih dvogodišnjaka" uglavnom na isti način kao što je Gras iskoristio Oskarovo odbijanje da preraste treću godinu. Dok je u Ridovom romanu alegorijska priroda slike i neobuzdano imaginativnog zapleta jasna, u Grasovom romanu nešto je problematičnija. Kao što je pitala Patriša Vo: "Da li je Oskar 'pravi' patuljak ili je on alegorijski odraz u realističkoj prozi o anarhičnom, destruktivnom, razvratnom infantilizmu društva u Gdanjsku (Danzig) koje učestvuje u usponu nacizma?" (1984, 141). Upitala bih samo da li je

"realistička proza" s obzirom na snažnu metafiktivnu prirodu teksta: mi smo uvek svesni Oskarovog (kasnijeg) pisanja – i fikcionalizovanja – njegove prošlosti. Pitanje ipak ostaje. Kako da protumačimo Oskara? Verovatno na isti način na koji tumačimo nesreću nesaničice u *Sto godina samoće*. Drugim rečima, oni mogu postojati kao čisto fikcionalne kreacije, ali to ne znači da one nemaju ideološkog upliva u "stvarnost", kao što to zapravo sugerise druga interpretacija Patriše Vo. Nesreća izazvana nesaničicom je pouka o opasnostima zaboravljanja lične i javne prošlosti, kao što je otvoreno revizionu istorija zbrisala iskustvo Makonda o ekonomskoj eksploataciji koje se završilo masakrom.

One svojom moći kontrolišu istoriju. Međutim, marginalno i ekscentrično mogu osporiti tu moć, čak i ako ih ona omogućuje. "Neo-Hudu Manifest" (Neo-HooDoo Manifesto) Ismaela Rida izlaze te odnose moći u istoriji i jeziku. Ali on, na nekoliko načina, otkriva unutrašnjost njegove marginalizovane spoljašnje-unutrašnje pozicije. S jedne strane, on nudi još jedan totalizujući sistem da bi se suprotstavio belaćkoj zapadnoj kulturi: vudu (voodoo) sistem. A, sa druge strane, čini se da on čvrsto veruje u određene humanističke pojmove, kao što su krajnje slobodan individualni umetnik nasuprot političkih sila ugnjetavanja. Ipak, to je vrsta samorazumljive, osporavajuće kritike humanizma, koja je tipična za postmodernizam. Položaj crnih Amerikanaca prisiljava ih da postanu svesni političkih i društvenih posledica umetnosti, ali oni su još uvek deo američkog društva.

Artikulacija istih paradoksalnih položaja Meksin Hong Kingston vezana je za Amerikance kineskog porekla. Kada ti ekscentrici posete Kinu, tvrdi ona "njihovi životi trenutno dobijaju smisao. Svesni svoje amerikani-zovanosti govore: 'Saznaćeš kakav si Kinez'" (1980, 295). To je takođe protivrečna pozicija Vibovog Metisa, Rušdi-

jevog Indusa, Kogavinog Kanadanina japanskog porekla, i brojnih žena, homoseksualaca, Amerikanaca španskog porekla, domorodaca i članova radničke klase, čije je upisivanje u istoriju posle 1960-ih iznudilo priznavanje neodržive prirode svih humanističkih pojmova o "ljudskoj suštini" ili o univerzalnih vrednostima koje su kulturno i istorijski nezavisne. Postmoderno pokušava da savlada prostor između centara i margina tako što priznaje razliku i njen izazov svakoj tobože monolitnoj kulturi (koju podrazumeva liberalni humanizam).

Feminističke teorije spadaju među najsnažnije decen-trirajuće sile u savremenom mišljenju, a njihova retorika je uveliko opoziciona (binarna opozicija polova neda se lako savladati). O tome svedoči početak *Otpornog čitaoca* (The Resisting Reader) Džudit Feterli (Judith Fetterley): "Književnost je politička. Bolno je insistirati na toj činjenici, ali potreba za takvim insistiranjem ukazuje na dimenzije problema" (1978, xi). Feminizam je, u stvari, skoro zamenio tradicionalne političke interese (kao što je nacionalizam) u mestima poput Kvebeka, u kojem žene umetnici i teoretičari iznova tumače odnose moći vezane za pol i jezik. Istorioografska metafikcija učestvuje u tom politizujućem procesu na tipično postmoderne načine, insistirajući kako na istoriji ideoloških problema tako i na njihovom stalnom odnosu prema umetnosti i društvu. Glavna junakinja romana *L. K. Suzan Dejč* politički se obrazuje putem estetskog i ličnog. Roman je smešten u Pariz 1848., tako da je dimenzija javnosti očigledna. Ali lični odnosi koje fiktivna Lisjen Krozje održava sa različitim umetnicima, uključujući i istorijskog Delakroa (Delacroix), su ti koji je uče i o ulozi umetnosti u politici i o marginalizovanoj ulozi žene u oba područja: one su muze, modeli, posmatrači, zabavljači. Složeni okvir romana povezuje Berkli 1968. sa Parizom 1848 koji su podjednako obeleženi revolucionarnim kontekstima). Ali za-

ključci i priče i okvira – izvan pomenutih konteksta – dovode u pitanje patrijarhalne vrednosti koje se nalaze u osnovi (muške) revolucije, ali ne nude pozitivnu zamenu. Kasandra je morala da moli da bi ispričala svoju priču, a rukopis Lisjeninog dnevnika upotreбили su i zloupotreбили oni čijim političkim i ekonomskim interesima je mogla poslužiti.

Ova vrsta izlaganja je u istorioografskoj metafikciji često neposredno povezana sa izlaganjem ostalih nejednakih opozicija, kao što su rasa i klasa. U *Fou* Majkla Kucija, kao što smo videli u ostalim poglavljima tekst omogućava uobrazilju po kojoj je Defoov *Robinzon Kruso* zaista istinita priča ispričana autoru, ali priču je ispričala žena, Suzan Barton, a ona se donekle razlikuje od one koju poznajemo. Međutim, u ovom romanu njena svest o nejednakostima između polova neće Suzan sačuvati od drugih ideoloških mrtvih tačaka: ona grdi Krusoa što Petko nije naučio kako da govori: "mogao si mu doneti neke blagoslove civilizacije i učiniti ga boljim čovekom" (Coetzee 1986, 22). Ispitivanja tih "blagoslova" i Petkovog statusa koja vrši naracija su novi izazovi liberalno humanističkom – i imperijalističkom – nasleđu koje je još uvek živo u Kucijevoj Južnoj Africi, kao i na drugim mestima. Poput Suzan, Petko ne može da ispriča sopstvenu priču, ne zato što ga je učutkao pisac: ovde su beli trgovci robljem doslovno i simbolički uklonili njegov jezik. Suzan deli pretpostavke svoje epohe, ali joj njen pol pomaže da shvati, u najmanju ruku, sopstvene ideološke motivacije:

Rekla sam sebi da ću razgovarati sa Petkom da bih ga prosvetila i izvela iz tame i ćutanja. Ali, da li je to istina? Postoje trenuci kada me napušta blagonaklonost i kada reči koristim samo da bih ga podčinila sopstvenoj volji.

(1986, 60)

Jezik paradoksalno izražava i ugnjetava, prosvetljuje i

manipuliše. Iako pisac, Fo, poriče njenu odgovornost, ona tvrdi da se njegovo ignorisanje njene "istinite" priče o brodolomu Krusoa ne može uporediti sa krađom Petkovog jezika koju su izvršili trgovci robljem (150). Ona uči da dovodi u pitanje humanističke pretpostavke koje se nalaze u osnovi njene ironijske tvrdnje da je ona "slobodna žena koja svoju slobodu afirmiše tako što kazuje svoju priču prema sopstvenoj želji" (131): njen pol, poput Petkove rase i Foove klase, uslovaljava njenu slobodu.

U Puigovom *Poljupcu žene-pauka*, sloboda glavnog junaka (ili pre njen nedostatak) doslovno je određena njegovim seksualnim i političkim ulogama u argentinskom društvu. Ali revolucionarna politika Valentina i seksualna politika Moline su blisko povezane, baš kao i sudbine ova dva vrlo različita čoveka koji dele zatvorsku ćeliju. U romanu postoji niz paratekstualnih fusnota o psihoanalitičkim teorijama dominacije funkcionalne u patrijarhalnom društvu, koje nas čine svesnim dvostruke političke represije protiv koje naracija nastoji da se bori: represije homoseksualnosti i seksualnosti žena. Molina žensko vidi kao suprotnost svemu što je u društvu zlo i neporavedno i nastavlja sebi da se obraća u ženskim zamenicama. On Valentina uči o paraleli između borbe za klasno oslobođenje i seksualno oslobođenje, a to čini putem svojih pripovesti o filmskim zapletima toliko i svojom ljubaznošću i didaktičkim lekcijama.

U teoriju su, između ostalih, dela feministkinja, marksista i crnačkih kritičara, raspravljala o ovom vidu interakcije diskursa marginalizovanih. Oni su to činili toliko snažno da mnogi danas osećaju da su oni stvorili novu kulturnu hegemoniju, u gramšijevskom (Gramsci) smislu novog skupa vrednosti i stavova koji potvrđuju ono što je sada dominantna klasa po svojoj moći. Ali unutar svake grupe ima malo osećaja za jedinstvo i moć: neki tvrde da je feminizam diskurs belih žena iz srednje klase. Alis Vo-

ket svoju fikciju naziva "ženskom" da bi je odvojila od tog diskursa (v. Bradley 1984, 35). Ali tu je i crnački feministički diskurs, marksistički feminističke diskurs i, naravno, humanistički feministički diskurs. Sa metateorijske tačke gledišta, upravo taj pluralitet feminizma omogućava postmoderno vrednovanje razlike. Iako nijedna dostupna netotalizujuća perspektiva ne mora biti prihvatljiva, ispitivanje postojećeg poretka ne bi zbog toga trebalo prekinuti. Ispitivanja ekscentričnog obrazuju sopstvene diskurse, diskurse koji pokušavaju da izbegnu nesvesne zamke humanističke misli, iako još uvek deluju unutar njenog polja moći, kao što je Tereza de Lauretis nedavno dokazivala (1987). Kao i feministički, i postkolonijalni teoretičari i umetnici imaju svoje sopstvene diskurse, sa svojim sopstvenim skupom pitanja i strategija (v. Bhabha 1983, 198). Sada i crnački i homoseksualni kritičari poseduju zaista dugu diskurzivnu istoriju. A svi ovi marginalizovani ekscentrici su doprineli određenju postmodern raznorodne različitosti i njoj svojstvene ideološke prirode. Nova ideologija postmodernizma mogla bi biti da je sve ideološko. Ali to ne vodi bilo kakvoj intelektualnoj ili praktičnoj slepoj ulici, već naglašavanju potrebe, s jedne strane, za samosvešću i, s druge strane, za priznavanjem veze – koju je humanizam ugušio – između estetskog i političkog. Po rečima E. L. Doktorova: "knjiga može probuditi svest – uticati na način na koji ljudi misle i stoga deluju. Knjige stvaraju biračka tela koja imaju ličnog uticaja na istoriju" (u Trenner-u 1983, 43).

* womanist – neologizam upotrebljen nasuprot feminist – feministički – prim. prev.

12. POLITIČKI DVOSTRUKI GOVOR

I

Nikada nisam bio u stanju da podnesem bilo šta drugo osim protivrečnosti.

Bertolt Brecht

S obzirom na moje uobličavanje postmodernizma na osnovu njegove arhitekture, osnovna određujuća odlika postmodernizma u ovoj studiji bila je njegova paradoksalna i verovatno čak protivrečna priroda. I formalno i ideološki, kao što smo videli, rezultat toga je čudna mešavina saučesničkog i kritičkog. Mislim da taj položaj "iznutra-spolja" omogućuje postmodernom protivrečne reakcije iz različitih političkih perspektiva. Vrlo često se jedna polovina paradoksa olako ignoriše: postmodernizam postaje ili potpuno saučesnički ili potpuno kritički, ili ozbiljno kompromisan ili polemički opozicionalan. Zbog toga je optuživan za sve, od reakcionarne nostalgije do radikalne revolucije. Ali kada se uzme u obzir njegova dvostrukost, nijedno ekstremno tumačenje ne može da se održi. Da bi se razumela politička ambivalentnost postmodernizma, bilo bi mudro osvrnuti se još jednom na 1960-e, godine formiranja većine postmodernih mislilaca i umetnika, jer su te godina takođe protivrečno tumačene ili, možda bi bilo tačnije reći, protivrečno kodirane: samopovlađujuće nasuprot angažovanom; buržoaski solipsizam nasuprot demonstracijama, razmenama mišljenja, maja 1968., dece sveća. Za neke današnje kritičare, 1960-e bile

su i nekritičke i neistorijske (Huysen 1981, 29-30). Drugim rečima, ako je nešto političko, to ne znači da ono poseduje ideološku svest ili osećaj za istoriju. U stvari, za mnoge od nas koji smo živeli tokom tih godina, to je bilo doba sada, sadašnjosti. Postmodernizam je dodao, međutim, upravo istorijsku svest pomešanu sa ironijskim smislom za kritičku distancu.

Postmoderna fikcija kao što je Doktorovljeva *Danijelova knjiga* ispituje razlike između postmodernizma i njegovih korena u 1960-im. Taj roman je kadar da kontekstualizuje za nas ograničenja američke Nove levice, čiju ograničenost u političkom smislu određuju njeni članovi – studenti iz srednje klase, koji je čine potpuno suprotnom od Stare levice. Ona je delila romantični prkos svojih preteča i nihilističku spremnost na sve, ali je težila da političke javne probleme odredi kao lične (Lasch 1969). Postmodernizam, takođe, ponovo ugovara granice između javnog i ličnog, ali se trudi da individualistički idealizam zameni institucionalnom analizom. Danijelovo saznanje o Americi (putem njegove analize Diznilenda) na kraju romana je daleko od njegovog sadističkog solipsizma sa početka. On uviđa da se "kulturalna politika" na može odvojiti od "stvarnog" političkog ili praktičnog života. Oni dele isto semiotičko područje znakova, slika i značenja (v. Batsleer et al. 1985, 9). Tu se susreću političko i lično, kao u ženskim pokretima i pokretima za ljudska prava. Danijel isto tako uči da se ne može izolovati – kao pisac – od praktičnog sveta svakodnevnog i političkog života. Na kraju romana on mora da napusti knjižni fond biblioteke Kolumbijskog univerziteta. Doktorovljev tekst je postmoderan, ali njegovi koreni leže kako u 1960-im tako i u kritici tih godina.

Osnovni postmoderni stav – dovođenje u pitanje autoriteta – očigledno je rezultat moralnih načela 1960-ih. Iz zahteva za angažovanjem i važnošću tih godina došao je

američki nefikcionalni roman koji se "latio" svega, od poigravanja njujorske elite sa programima za siromašne (u *Radikalnom šiku* /Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers/ Toma Vulfa) do Pentagona i vijetnamskog rata (*Armije noci* Normana Majlera, značajan intertekst za Doktorovljev roman). To su takođe bile godine crnačke književnosti protesta i početaka feminističkih pisama. Paradoksalno, 1960-e su takođe obeležile internacionalno priznavanje izazova francuskog Novog romana, potpuno različitog načina pisanja, ali načina koji je, bar posredno, delio određene političke interese sa drugim fikcijama tog vremena. Rejmond Federman (1981c) pokazao je da su koreni Novog romana u Sartrovom (Sartre) egzistencijalističkom angažmanu: romansijer učestvuju u oblikovanju istorije; književnost je *prise de position* jer je pisanje oblik oslobađanja (294). Postmodernizam je doveo u pitanje idealizam ovih uverenja, iako još uvek pokušava – možda umerenije – putem umetnosti da promeni svet. Novi roman je stoga u izvesnom smislu, kao što sam već pokazala, znatno radikalniji od bilo koje postmoderne fikcije. On pretpostavlja da njegovi čitaoci znaju konvencije realističke proze, pa stoga prijanja na posao da ih sruši – bez njihovog postmodernog upisivanja. I jedna i druga nastoje da pokažu konvencionalnu prirodu naših uobičajenih načina konstruisanja romansijerskih svetova, ali istoriografska metafikcija ujedno afirmiše i podriva te svetove i njihovo konstruisanje. To može objasniti zašto su postmoderni romani često bestseleri. Njihovo saučesništvo garantuje pristupačnost. Ne smatram ovo ciničnim zapažanjem. Verovatno je najsnažniji način subverzije onaj koji može neposredno da govori "konvencionalnom" čitaocu, i tek tada saseća svako poverenje u prozirnost tih konvencija. Na primer, ultraformalizam tekstova *Tel Quel*-a, Gruppo 63 i američkih nadfickionista može biti uzaludan, pošto je

"čistota" njihove materijalne i društvene kritike krajnje samomarginalizujuća jer je hermetička.

Postmoderni mislioci i umetnici današnjice postali su (posle iskustva 1960-ih) izuzetno podozrivi prema "herojima, krstašima i olakom idealizmu" (Buford 1983, 5). Drugim rečima, od tih godina su nešto naučili. Kao što još jednom pokazuje Doktorovljeva *Danijelova knjiga* ironija je jedna od stvari koje je postmodernizam naučio: naučio je da bude kritički, čak i prema samom sebi. U ovom romanu, revolucionar sa ironijskim imenom, Sternliht*, predstavlja odbacivanje istorije 1960-ih, njihovo poticanje prošlosti (čak i radikalno levičarske prošlosti). Njega u romanu diskredituju podjednako njegov samopopustljiv romantizam i njegova uzaludna politika. Danijel i Suzan, kao deca Isaksonovih (čitaj: Rozenbergovih), ne mogu da odbace svoju ličnu prošlost, koja je isto tako blisko povezana sa političkom prošlošću njihove zemlje. Taj roman je najtačnije nazvan: "meditacijom o američkoj politici u obliku romana, imaginativne revizije radikalnog pokreta koji pokušava da premosti generacijski jaz i ponovo poveže novi radikalizam sa njegovom istorijom" (P. Levine 1985, 38).

Ostali Doktorovljevi romani se isto tako očigledno ili manje očigledno bave problemima 1960-ih sa postmodernog stanovišta. U *Regtajmu*, kao što je primetila Barbara Foli (1983, 168), teroristički napadi Kolhausove Bande, njeno samoproглаšenje Privremene američke vlade i njeno zuzimanje Morganove vile kao simbolički politički gestovi su strategije 1960-ih, ne epohe *Regtajma*: Kolhaus Voker je pretvoren u prototip Crnog Pantera. Doktorovljevi namerni anahronizmi su načini za "komentarisanje o Vilsonovom dobu uz uvođenje dramatičnog primera iz doba Niksona, a njegova poenta je, sasvim jasno, da oblici savremenog rasizma imaju svoje korene u proš-

* Sternlicht (nem.) = zvezdana svetlost – prim. prev.

losti" (167). Taj "nezaobilazni kontinuitet prošlosti u sadašnjosti" (168) je osnova postmodernog ponovnog pisanja aistorijskih, ali politički angažovanih, 1960-ih. Te godine su, baš kao i modernizam, omogućile postmodernizam. Ali mnogi koncepti iz tih godina iziskuju ozbiljnu analizu i kritiku: od njihovog aistorijskog prezentizma do njihove idealističke i esencijalističke vere u vrednost "prirodnog" i "autentičnog". Uz pomoć Rolana Barta, Misela Fukoa i drugih, postmodernizam dokazuje da je ono što toliko cenimo konstrukcija, ne datost, i uz to konstrukcija koja zauzima odnos moći u našoj kulturi. Postmoderno je ironijsko, distancirano; nije nostalgično – čak ni prema 1960-im.

II

O tome više nema sumnje: borba protiv ideologije postala je nova ideologija.

Bertolt Brecht

Poput 1960-ih, postmodernizam se tumači na suprotne, međusobno protivrečne načine. Postoji trunka sumnje da svaka politika – desna ili leva – poseduje odgovarajuću moć: oslobadajuća radikalna forma apstraktnog ekspresionizma može biti pročitana kao "estetska paradigma društvene slobode – demokratija" (Barber 1983-4, 5), pošto su je, kao takvu, nasrtljivo na tržište izneli Američka vlada, Muzej moderne umetnosti i CIA u Evropi, pomoću ranijih masovnih putujućih izlaganja koja su imala za cilj da podrže sliku o američkoj kulturnoj snazi i slobodi u kapitalizmu. Sledeći očitiji, i na izvestan način (posle Vorholove /Warhol/ smrti) kontroverzniji primer mogućih protivrečnih načina tumačenja umetnosti može se uočiti u konfliktnim shvatanjima Pop Arta. Nije li on potpuno i cinički komodifikovan u svojoj upotrebi tehnika reklame i

stropa? Ili je rad Vorhola i Lihtenštajna (Lichtenstein) ironijski prilagođen takvom komodifikovanom američkom životu da bi izazvao ponovnu procenu masovne kulture i komentarisao komodifikaciju svakodnevnog života u kapitalizmu?

Umetnost postmodernizma je možda čak problematičnija, jer njena paradoksalna priroda samosvesno sebe otvara i jednoj i drugoj vrsti čitanja. Na primer, Grejvsova zgrada Humana u Luisvilu pohvaljena što je očuvala ambijent Glavne ulice i stoga omogućila ponovno vizuelno uspostavljanje vrednosti zajedništva i kontinuiteta. Ona je, takođe, napadana za ciničnu upotrebu klasičnih američkih vrednosti – da bi prikazala kapitalističku verziju zdravstvene zaštite koja se vrši u zgradi. Tvrdim da i jedni i drugi i jesu i nisu u pravu. Oba tumačenja su sasvim sigurno moguća i odbranljiva, ali ni jedno ne uzima u obzir istovremeno upisivanje i ironično osporavanje različitih vrednosti koje su stvorene upotrebom lokalnog idioma, u spoju sa formalnim jezikom modernizma. Kao i svaka parodija, i ovakva postmoderna arhitektura može se shvatiti kao konzervativna i nostalgična (a ona to po mnogima zaista jeste), ali je isto tako videna kao revitalizujuća i revolucionarna po svojoj ironiji i implikovanoj kritici kulture. Tvrdim da ne možemo opisati takve konfliktne načine procenjivanja i razumevanja postmoderne umetnosti, tako što ih osuđujemo na različite kritičke ili čak političke perspektive: umetnost i samo mišljenje su dvostruko enkodirani i uzimaju u obzir takve naizgled međusobno suprotne interpretacije.

Međutim, prisutna je još jedna komplikacija sa kojom se moramo suočiti. Čak i u okviru iste političke perspektive – recimo, Levice – mogu postojati, međusobno protivrečni načini posmatranja odnosa umetnosti prema kulturi: kao njen neposredan izraz (e. g. Lukacs) ili kao potencijalno ili inherentno opozicion i kritički (e. g. Frank-

furtska škola), Levica nije ništa monolitnija od Desnice. Drugim rečima, teško je govoriti o čitanjima postmodernizma zdesna ili sleva, s obzirom na opseg mogućih položaja unutar obe političke perspektive. Ovome se mora dodati problem koji su stvorile terminološke zbrke u okviru debate o postmodernom. Habermas je francuske poststrukturaliste kao što su Derida i Fuko etiketirao kao "neokonzervativne", na osnovu toga što

Oni tvrde da njima pripadaju otkrića decentrirane subjektivnosti, oslobođeni od imperativa rada i koristi, a sa tim iskustvom iskoračuju iz modernog sveta. Na osnovu modernističkih stavova oni opravdavaju nepomirljivi antimodernizam. Spontane moći imaginacije, ličnog iskustva i emocije premeštaju u sferu udaljenog i arhajskog.

(Habermas 1983, 14)

Mnogi su doveli u pitanje ovo izjednačavanje neokonzervativnog i postmodernog, posebno u svetlu upravo Habermasovog apsolutnog odobravanja određenja modernističkog projekta kao ponovnog afirmisanja vrednosti Prosvetiteljstva (Giddens 1981, 17; Calinescu 1986, 246). Njegov sopstveni jezik sugerise, u najmanju ruku, romantično ("spontane moći imaginacije, ličnog iskustva i emocije"), ako ne konvencionalnije uzimanje u obzir humanističkog konzervativizma, koji se nalazi u osnovi njegovog pisma. Kao što je zapazio Andreas Hajszen, Habermas ignoriše činjenicu da je sama ideja moderniteta za koju se on zalaže, svojim implikovanim totalizujućim shvatanjem istorije "postala anatema u 1970-im, i to ne na konzervativnoj Desnici" (1981, 38). Takođe se može dokazati da bi moglo biti konzervativno ili radikalno tvrditi da je sve kulturno ograničeno ili da postoje društvene ili ideološke određenje za svako mišljenje i znanje (v. Norris 1985, 23-5, o Liotaru, Rortiju, Gadameru). Postmodernizam se, naravno, zalaže za ovaj stav, a njegovi paradoksi forme

(istorijske, a ipak samorefleksivne) ogledaju se stoga u podjednako snažnim paradoksima politike. S obzirom na to, ne mora biti naročito plodna rasprava o ovim protivrečnostima, koje i jedna i druga uključuju i *nadilaze*.

Pošto su oni uvek paradoksalno i spolja i iznutra, i kompromisni i kritički, postmoderni izrazi su se pokazali – kao i većina – po Džeraldu Grafu (1983, 613) kao politički "dvoični", na raspolaganju Desnici, Levici ili Centru. (Dodatni problem je to što su u važećoj intelektualnoj klimi, definicije tih političkih pozicija fluidne: s obzirom na feminističku i poststrukturalističku teoriju, oni koji su sebe uvek smatrali za "leve liberalne" liberalnog humanizma počinju da liče na namučene tradicionaliste, da ne kažemo konzervativce sa desnog krila.) Većina problema koje je postmodernizam pokrenuo su zaista dvostruko enkodirani. Mnogi su po pravilu ambivalentni, iako je isto tako istina da postoji nekoliko pojmova koji se ne mogu formulisati u suprotnim političkim terminima. Obezvređivanje individualnog u ime "kolektivnog", na primer, može biti socijalistički ideal ili birokratski (čak fašistički) košmar. Izvestan broj fundamentalnih interesa postmodernizma je posebno osetljiv na ovaj vid hermeneutičke dvostrukosti: mislim naročito na inovaciju, samosvest i moć. Možda je bolji način za raspravu o ovim terminima da ih zovemo politički "neobeleženi", pre nego ambivalentnim. Drugim rečima, oni mogu biti "obeleženi" (u lingvističkom smislu te reči) na brojne političke načine. Eksperimentisanje ili inovacija forme, na primer, može se koristiti ili komercijalno (reklamiranje napretka) ili opozicionalno (kao u delima Brehta, Piskatora /Piscator/ i Mejerholda /Meyerhold/ pre njega). Postmoderna umetnost nastavlja igru sa tim "neobeleženi" kvalitetom da bi stvorila podvojenosti ili paradokse koji nas navode da osporavamo naše automatske reakcije na novost, da ispitu-

jemo da li svaka teorija koja zamenjuje neku drugu, dominantnu, obavezno mora biti progresivna.

Slično, kao što smo videli u prethodnom poglavlju, od nas se traži da odlučimo da li je samorefleksivnost zaista po svom svojstvu aktivistička i revolucionarna, bez obzira na to da li se postavlja nasuprot "osećaja ugnjetavanja od strane beskrajnih sistema i struktura savremenog društva – sa njegovim tehnologijama, birokratijama, ideologijama, institucijama i tradicijama" (Waugh 1984, 38). To može biti "otvoren angažman" (Fogel 1984, 15), ali da li je on nužno usmeren u pravcu Levice, kao što se često smatra? Tekstualna samosvest sigurno može biti (i jeste) upotrebljavana kao promišljena strategija "provociranja čitalaca da kritički ispituje sve kulturne kodove i ustanovljene obrasce mišljenja" (McCaffery 1982, 14), ali da li je nužno da ona to čini? Ne može li ona umesto toga (za šta su se i mnogi drugi zalagali) da bude oblik solipsističkog samoljublja i prazne ludičke igre? Izvesni marksistički kritičari težili su da shvate metafikciju kao estetsku odvojenost od istorijskog i političkog (Jameson 1984a, Eagleton 1985). Ali postojali su i drugi, takođe na Levici, koji su u metafikcionalnoj samorefleksivnosti videli antirepresivno oslobađanje čitaoca od konvencija koje su predstavljale dominantne društvene i političke institucije. Jasno je da je uverenje koje leži u osnovi ovog stava da se samosvest bori protiv samoobmane (Marcuse 1978, 13), a to (čak i u tekstualizovanom obliku) može biti oblik otpora moći homogenizujuće masovne kulture i tradicionalnih strategija predstavljanja. Ali, kao što Brehtov epigraf sugerise, ovaj otpor dominantnoj kulturi i njenim ideologijama i sam je ideologija.

To je lekcija upisivanja političke dvostrukosti demistifikacije koje postmoderna fikcija vrši kroz svoju samosvest, ali isto tako očigledno pomoću svojih naratora i naracija. Ona nam sugerise da se zapitamo šta može biti razlika

(ako postoji) između pomodnog shvatanja čitaocove slobode u "aktivnom politizovanju teksta" (T. Bennett 1979, 168) prilikom odabira tumačenja i ne toliko pomodnog pojma propagande (autorova sloboda da aktivno politizuje tekst). Romani kao što su *Sramota i Lamenj bubanj* poigravaju se sa takvom dvosmernom slobodom, što rezultira ustanovljavanjem paradoksa društvenog i ideološkog determinizma svih umetnosti i individualne čitaocove slobode. Postmoderna fikcija je često, na tematskom nivou, problem slobode i odgovornosti (u toliko različitim romanima kao što su Foulzova *Žena francuskog poručnika* i *Struktura refleksa i kostiju* / *Reflex and Bones Structure* / Klarens Mejdžor / *Clarence Major*). Ona tu strukturu problematizuje tako što pokazuje koliko je sloboda vezana za naraciju (i autoritet), junake (i čitaoce), zaista još jedno ime za moć. A moć je još jedna od tih dvostrukih ili "neobebeženih" termina diskursa. Kao što je Doktorov (1983) jednom objasnio, postoje dve različite vrste moći: moć režima i moć slobode. Njegovi romani, kao i romani drugih istoriografskih metafikcionista, nastoje da ispituju podudaranja, kao i razlike, između ova dva tipa moći.

Uprkos političkoj dvostrukosti većine pojmova koji podupiru postmodernu, čitava debata o postmodernizmu vezana je za političke stavove, posebno levičarske i neokonzervativne. Činjenica što, kako se čini, ova dva ekstrema treba da opisuju različite fenomene prilikom pisanja se verovatno može pripisati neposredno paradoksima ili politički "neobebeženoj" (ili dvostruko enkodiranoj) prirodi postmodernog diskursa. Tvrdim da svaki od njih uočava samo jednu stranu protivrečnosti: svoje saučesništvo sa dominantnim ili njegovo osporavanje. Levičarska pozicija će opširnije biti razmatrana u sledećoj glavi, ali treba da se spomene kao uvod, da se u središtu napada nalazi saučesništvo postmodernizma sa potrošačkom kulturom

postmodernizma. Pa ipak pokazacu da, iako postmoderna kultura zaista priznaje komodifikaciju umetnosti u kapitalističkoj kulturi, ona to čini da bi omogućila njenu kritiku, putem eksploatacije njene moći. *Baueri u dva neodgovarajuća deskriptivna sistema* Marte Rosler (u Rosler 1981) je serija fotografija pragova i fasada radnji u Baueriju, iz kojih su uklonjeni pijanci i odrpanci koji su u našim mislima obično povezani sa ovim delom Nju Jorka. Ono što gledamo na tim slikama postaje jasno kroz njihovu jukstapoziciju sa "Leksikonom pijanstva" (Solomon-Godeau 1984, 85), to jest sa tekstovima o pijanstvu pisanim na jeziku radničke klase ili siromašnih: u oba "deskriptivna sistema" uočavamo da je Baueri "društveno posredovana ideološka konstrukcija" (Sekula 1978, 867). Naslov delu Roslerove ukazuje na njenu kritičku parodiju žanra socijalnog dokumentarca, sa njegovim humanističkim, liberalno "zabrinutim" tonom pomešanim sa formalističkim premisama (forma koliba Vokera Evansa). Ovde su društvene žrtve Bauerija snažno, ali odsutno prisutne, kao da se Roslerova slaže sa Fukoovim mišljenjem da jedan nikada ne može govoriti u ime drugih. Predstaviti, dokazuje postmodernizam, znači oslikati druge kao spektakl – bili oni pijanci, crnci, siromašni ili žene.

Jasno je da je to politička umetnost. To je, tvrdim, interesantniji i u većoj meri ideološki osporavajući stav od Igltonovog (1985), koji podrazumeva adornojsko povlačenje u modernističku visoku umetnost i njen elitistički, hermetički beg od ekonomske upotrebe. Da li je povlačenje jedino moguće osporavanje? Postmoderna umetnost sugerise da nije. Fotografije Roslerove, poput istoriografske metafikcije, vraćaju se dokumentarnim i istorijskim, kao i estetskim tehnikama, izazivajući granice postavljene između umetnosti i ostalih modaliteta dikursa pomoću humanističkog privilegovanja (i samo-marginalizovanja) imaginacije i estetskog. Ipak, i postmoder-

nistička praksa je izazivanje i eksploataisanje komodifikacije umetnosti od strane naše potrošačke kulture. Međutim, neizmerno uticajna štiva Fredrika Džejmsona o postmodernom (1981b, 1982, 1983, 1984a, 1984b) uočavaju samo drugu stranu paradoksa. A tu je prisutan još jedan problem: sa koje pozicije se može napadati učesće postmodernizma u potrošačkoj kulturi? Da li postoji položaj izvan nje sa kojeg Džejmson može da govori? Naravno, tradicionalno konzervativni kulturni kritičari su, imajući u vidu kanon njihovih kula od slonovače, za sebe stvorili položaj sa kojeg, na primer, osuđuju svaku umetnost, koja nije visoka, kao neumetnost, kao proizvod komercijalne kulture. Ako "komercijalno" pretvorimo u "komodifikovanu kapitalističku kulturu", da li ćemo imati ekvivalentnu marksističku perspektivu i da li će ona omogućiti jednu takvu privilegovanu spoljašnjost, bez opasnosti kule od slonovače? Ako neko deli Adornoovo shvatanje o potpunoj i apsolutnoj dominaciji i manipulaciji kulturne industrije nad svacim, kako bi čak i marksistička perspektiva mogla izbeći takvoj kontaminaciji? Paradoksi postmodernizma osporavaju u isti mah to, uglavnom paranoično, shvatanje moći totalizovanih koncepata kulturne industrije i svaki pokušaj da se neko stavi u položaj van nje. Drugim rečima, ako su procesi komodifikacije toliko dominantni kao što se tvrdi, čitav spor oko određenja i vrednosti postmodernog ne bi se mogao čak ni zbiti.

To su samo neke od komplikacija koje su ugrađene u debatu o postmodernizmu i politici. Liotar reakciju protiv postmodernog shvata kao konzervativan poziv na jedinstvo, red, identitet, sigurnost, konsenzus (1986, 17). A videli smo da istoriografska metafikcija i drugi oblici postmodernog upravo osporavaju sve ove takozvane vrednosti, čak i ako ih afirmišu. Čin afirmisanja je, naravno, osnova shvatanja da nije *reakcija protiv postmodernizma*,

već da je *sam postmodernizam* neokonzervativan, naročito zbog svog povratka istoriji. Ali takvo shvatanje izostavlja kritički, pre nego afirmativni, stav postmodernističkog problematizovanja (kao suprotno od humanističkog valorizovanju) predstava o istoriji i tradiciji. To stvara pretpostavku po kojoj je svako podsećanje na prošlost danas mora biti znak nostalgije ili antikvarizma ili "pastiš istorijske svesti, vežba u nepoštenju" (Lawson 1984, 157). Ali, da li bi, samim tim, za iste grehe trebali da optužimo svakog od Pikasa (Picasso) i Džojasa, unazad do Sekspira i Dantea? Po ovom argumentu, nema razloga da to ne učinimo. A ukode, iz istorijske perspektive, takozvano ponovno otkrivanje istorije uopšte nije (uprkos suprotnim tvrdnjama) uobičajeno u vremenima ekonomske recesije i političkog konzervativizma (up. Buchloh 1984, 108). Spajanje novog i starog nije inovacija, niti je obavezno subverzivno – ili afirmativno. Može biti i jedno i drugo; ipak, *po pravilu*, nije negativno.

Habermas je ime koje se najčešće povezuje sa tumačenjem postmodernog kao neokonzervativnog, ali ono što on naziva postmodernim je uglavnom zapadnonemački fenomen. On se usredsređuje na prefiks "post" jer, po njemu, u Zapadnoj Nemačkoj "postistoriju" neokonzervativci nazivaju kulturno eksplozivnom modernošću da bi je dezaktivirali – i odbacili, proglašavajući je za *passé* (post) (1985, 87; 90). Iako to može biti tačno u slučaju Zapadne Nemačke, to nije slučaj sa ostatkom Evrope i Severne Amerike. Dakle, šta treba da učinimo sa habermasovskim uopštavanjima vezanim za *celost* postmodernizma zasnovanu na *posebnom i lokalnom* iskustvu te celosti? Tvrdim zapravo da postmoderni zahtev za kontekstualizacijom diskursa osporava ili bar uslovljava svaku habermasovsku težnju ka uopštavanju. Na primer, da li je postmoderno zaista reakcija protiv gubitka autoriteta centralnih društvenih institucija (Habermas 1985a, 81) ili je ono deo ospo-

ravanja autoriteta svih takvih moćnih i arbitrarnih institucija? Mora li se održati zaveštanje tradiciji (87) ili takva osobena formulacija problema istorije vodi u pravcu nepokretne nostalgije, pre nego u pravcu kritičkog povratka istoriji i njenom ponovnom formulisanju? Moramo li težiti društvenoj koheziji (92) kada ona zapravo prikriva društvenu razliku u ime dominantne moći grupe? Postmodernizam, tvrdim, izaziva sve što Habermas želi da upotrebi kao zamenu za moralnu krizu koju shvata kao stanje sveta: "iskreni zdravi razum, istorijsku svest i religiju" (88). Obelodanjeno je da je "Zdrav razum", bio on livisovski (Leavis) ili habermasovski – sve samo ne "zdrav" i zajednički: to je ideologija dominantne grupe. "Istorijska svest" ne može više biti neproblematična posle osporavanja istoriografske metafikcije. "Religija" i ostali sistemi verovanja dovedeni su u pitanje kao esencijalizujuće totalizacije koje stvaraju sisteme moći.

Postmodernizam obeležava izazov prihvaćenim idejama, ali isto tako priznaje moć tih ideja i spreman je da iskoristi tu moć da bi ostvario svoju kritiku. Pre nego da to saučesništvo shvatimo kao oživljavanje, možemo ga videti kao položaj pounutrašnjeg izazova. Postmoderno problematizovanje istorijskog znanja je, po mom mišljenju, reakcija na neokonzervativno prisvajanje istorije za njegove ciljeve (nostalgicni tradicionalizam i potreba za autoritetom). Pitati kako mi uopšte možemo *znati* prošlost znači podriti neispitanu veru u kontinuitet i sigurnost (ili želju za njima). Ali postmoderni umetnost i teorija isto tako priznaju njihovo učešće u ekonomskim i političkim realitetima industrijske komunikacije (up. Newman 1985, 168; Rowson 1986, 723); one znaju da njihova ispitivanja kulture sama obrazuju ideologiju. U stvari, one su pozdrive u pogledu teorija i praksi koje nastoje da transcendiraju kulturu iz koje potiču. To ih čini manje radikalnim nego što bi mnogi želeli. U postmodernizmu postoji

protivrečnost, ali ne dijalektička. Osnovno je da je dvostrukost sačuvana, a ne odstranjena (up. Ryan 1982, 54). To je dvostrukost koja nerado izražava moguće ekstreme kako političkog kvijetizma tako i radikalne revolucije.

Džerald Graf je optužio postmodernu imaginaciju za povlađivanje "trivijalizujućoj slobodi beskonačne fabulacije, trivijalizovanju u kojem se autor ne shvata dovoljno ozbiljno da bi ga držali za onog koji je u stanju da potvrdi standarde istine" (1975, 307). Ali postmodernizam osporava upravo tu ideju "standarda istine koji se mogu potvrditi", tako što postavlja pitanja kao što su: Ko je potvrđuje? Pomoću kojih standarda? Šta se misli pod "istinom"? Zašto želimo standarde? Sa kojim ciljevima su izraženi? U svom kasnijem radu, Graf (1979) pokazuje da relativizovanje uverenja ne predstavlja oslobađajuću strategiju, već strategiju koja poništava sve autoritete, uključujući i one koji pružaju otpor dogmatskim sistemima mišljenja. Drugim rečima, postmodernistička osporavanja autoriteta prokrišće put za masovnu manipulaciju društva. Romansijer i kritičar Ronald Sakenik odgovorio je na ovaj prigovor:

Ali mnogo toga što je Graf rekao je reverzibilno. Da li kritički relativizam utvrđuje put totalitarizmu, ili je on, u našem društvu, prihvatanje političke dogme i potrošačkog obrusca? Da li radikalna estetika hrabri nepromišljeno potrošačko društvo ili konvencionalni mimetički realizam koji obezbeđuje osnovu za sve te blockbustere* na biletarnicama i listama bestsela? Nije li sve hitnije, s obzirom na pritiske takve potrošačke/manipulacije, prikazati čitaocu književnost koja bi mu pružila pre model za kreativnu istinu "konstrukcije", nego za pasivnu istinu "podudaranja", pre

* blockbuster = knjiga ili film koji se vrlo dobro prodaju, posebno zbog svog uzbudljivog sadržaja - prim. prev.

za suočavanje i razonodu nego za pomirenje i prilagodavanje putem identifikacije i katarze koje su svojstvene mimetičkoj teoriji - pre brehtovski model, nego aristotelovski?

(1985, 236)

Sakenik je u pravu što ovde ukazuje na Brehta, pošto postmodernizam, kao što ćemo uskoro videti, zaista koristi verziju brehtovskog modela. Ipak, najpre treba obratiti pažnju na očiglednu protivrečnost kulturnog fenomena koji može da bude sagrađen na osnovu Brehtovih principa, a ipak optuživan od strane marksističkih kritičara.

III

Nije preterano reći da je loša savest po pitanju revolucije specifična bolest savremene umetnosti.

Harold Rozenberg (Harold Rosenberg)

Reakcija Levice na postmodernu se zapravo protezala od odobravanja njegovog radikalnog potencijala do potpune osude njegovog učešća u kapitalističkoj kulturi. Čim neki kritičar (bilo kog političkog ubedenja), prilikom debate o postmodernizmu, pomene bilo masovnu potrošačku kulturu bilo kasni kapitalizam, drugi korak je, uvek, izgleda osuđivanje postmodernizma kao njihovog izraza (pre nego osporavanja). A naredni korak je gotovo uvek jadikovka o "neozbiljnoj" prirodi ironijskog, parodijskog postmodernizma, uz olako ignorisanje istorije umetnosti koja uči da su ironija i parodija uvek bile upotrebljavane kao snažno (i vrlo ozbiljno) političko oružje od strane satiričara. Postojeće nepoverenje u radikalni potencijal ironije (i humora) podseća na Horhea da Borgosa u Ekovom *Imenu ruže* koji se plaši da je nepoštovanje onoga koji se smeje dovoljno da izazove smrt. Bahtin (1968) je naširoko teoretizovao o moći karnevalizacije,

koja sasvim sigurno nije trivijalna ili trivijalizujuća sila, što Horhe zna. Ali takođe je nemoguće sahraniti sile koje nam se ne dopadaju tako što ih odbacujemo. I ironija i sa drugim. Tako što se takva složenost naziva "neozbiljnom" zaista se može prikriti želja za poništavanjem dvostrukosti u ime monolitnog – bilo kog političkog ubedenja.

Ali, marksistički napadli sa te pozicije su imali najveći uticaj na ovu debatu. Njihovi koreni su u Adornovom neumornom isticanju moći prisvajanja fetišizirane "kulture industrije" (teorija koja je verovatno ponuđena sa pozicije izvan nje). Pa ipak, kao što su nas mnogi (a ne samo postmodernisti) podsetili, upravo su profesori i naučnici koji zauzimaju ovakav stav sami deo "industrije učenja" ili ideoloških državnih aparata za obrazovanje, a oni ne mogu biti odvojeni od kulturne industrije (Rosenberg 1973, X). Ipak, to ne kazujem obavezno u saglasnosti sa adornoškim gledištem. Pre bih rekla da se slažem sa Ronaldom Sakenikom, da su naše implikacije neizbežne, ali ne i nužno negativne: "Književne vrednosti služe interesima klasa, grupa, profesija, institucija, industrija, a to niti je loše niti se može izbeći" (1985, 49).

Na primer, pogled na pretpostavke koje se nalaze u osnovi Džejmsonove kritike postmodernizma otkriva njegovo saučesništvo sa (neizbežnim) dominantnim akademskim kontekstom humanizma. On povezuje "patologiju" samoreferencijalne umetnosti sa ugrožavanjem "pozicije umetnika" (1981b, 103), a po njemu je ta pozicija, u krajnjoj liniji, vezana za humanističku i čak romantičarsku predstavu o umetniku. On ne vidi da mu postmoderno prevodenje upravo takve individualno-umetničke "aure" u proces proizvodnje može biti interesantno, pošto je uhvaćen u humanističku predstavu o estetskoj autentičnosti i sa njom povezanu predstavu o autorskom autoritetu. De-

lo kao što je "Seurat's 'Les Poseuses'" Hansa Hakea, on bi jedino mogao shvatiti kao pastiš (koji obraduje autoritet). To je fotografija Seraove studije nekoliko golih tela na nizu platna, koja podražavaju istoriju nastanka originalne (autentične) prave slike (v. P. Smith 1985, 195). Drugim rečima, ovde postmoderna parodija postaje sredstvo za osporavanje ekonomskih podupirača istih onih humanističkih predstava o originalnosti i autentičnosti koje sugerise Džejmsonovo shvatanje "pozicije umetnika".

Uprkos bučnoj i energičnoj osudi postmodernizma od strane nekih marksista, postoji vrlo malo njihovih pravih analiza specifičnih postmodernih umetničkih dela. Mislim da razlog ne leži samo u lukavom izbegavanju. Postmoderni tekstovi dovode do očiglednosti ono za šta izvesni vidovi marksističke kritike (i dekonstrukcije isto tako) tvrde da je skriveno i otkriveno samo putem njihovih posebnih vidova analize. Na primer, u istoriografskoj metafikciji, ideološko nije, u Mašrijevom (Macherey) smislu, nemo "nepomenuto". Model je pre brehtovski, a ideološki izazovi su otvoreni (i istaknuti) koliko i tekstualne aporije. Postmoderni tekstovi osporavaju shvatanje po kojem je uloga kritike da iskaže latentno ili skriveno, bilo ono ideološko ili retoričko. Oni tumače sami sebe tako što ističu sopstvene protivrečnosti.

Pa ipak, jasno je da je marksističko razumevanje načina na koji ideološki sistemi sadrže seme sopstvene protivrečnosti i destrukcije ("negativna dijalektika" Frankfurtske škole) od značajne vrednosti u razmatranju postmodernih paradoksa (v. Buck – Morss 1977). Altiserovsko marksističko shvatanje književnosti po kojem je ona kadra istovremeno da obelodani i poremeti *iznura* (potencijalno) dominantnu ideologiju podjednako je važno za analizu postmodernizma. Ali postmoderna umetnost ne može se u potpunosti objasniti bilo pomoću shvatanja da umetnost

*"Seraovi 'aktovi'" – prim. prev.

saučestvuje sa preovlađujućom masovnom kulturom (Jameson 1984a), bilo pomoću shvatanja da "prava umetnost" postavlja distancu prema ideologiji da bi nam omogućila da je kritički shvatimo (Althusser 1972, 219). Ona čini i jedno i drugo, obično se direktno obračavajući problemima, bilo tematski bilo formalno.

Marksisti su najviše kritikovali postmodernizam po pitanju istorije. Iako pokazujući da formalno iskustvo umetnosti mora biti ponovo zasnovano u društvenom i istorijskom, ovaj osobeni napad zaobišao je činjenicu da postmodernizam čini upravo to. Ali istorija kojoj se postmodernizam vraća – u historiografskim metafikcijama kao što su *Zvezda večeri*, *Hoksmur* ili *Terra Nostra* – je vrlo problematična i problematizovana. Verovatno je to ono protiv čega se zapravo reaguje, iako se (bar na površini) pod opsadom ne nalazi samo aktuelni povratak prošlosti. Može se ustanoviti da je taj napad smešten u kontekst duge tradicije od Hegela i Marksa putem Lukača do Igltona koja je imala tendenciju da prošlost posmatra samo kao sedište pozitivnih vrednosti (mada ih prošlost menja – od klasičnog romana do modernizma), uvek u suprotnosti sa kapitalističkom sadašnjošću (koja se takođe menja) koja je, po pravilu, nesposobna za veliku umetnost. Ovaj pravac napada ceni samo prošlost i odbacuje umetnost sadašnjosti kao potpuno saučesničku sa kapitalizmom, dok *sebe* olako postavlja izvan njega. To je vid prizivanja prošlosti koji bih nazvala nostalgicom, a on se u mnogome razlikuje od postmodernog istorijski problematičnog angažmana sa prošlošću, vezanog za to kako je možemo znati danas. Džejmsonovoj jadikovki da istorijski roman više ne može "da se lati predstavljanja istorijske prošlosti" (1984a, 71), romani kao što su *Javno spaljivanje* i *Regtajm* odgovaraju da nikad nije ni mogao – osim posredstvom naizgled prozirnih konvencija. Njegovoj jadikovki da danas fikcija jedino može da "predstavi" naše

ideje i stereotipe o prošlosti" (71), ovi romani odgovaraju da je to sve što je ikada mogla da učini, i da je to pouka celokupne krize u savremenoj historiografiji. Postmoderno problematizovanje istorijskog znanja štiti od iskaza kao što je ovaj: "Prošlost, jednostavnija od sadašnjosti, nudi tip modela iz kojeg možemo početi da učimo realitete same istorije" (Jameson 1973, xiv). To je, ako ništa drugo, nostalgija. Prošlost nikada nije bila "jednostavnija"; samo je bila uprošćena.

Međutim, takođe je slučaj, kao što je zapazio Džonatan Arak (Jonathan Arac) u svom uvodniku za *Boundary 2* simpozijum o "Angažmanima: postmodernizam, marksizam, politika", da marksizam i postmodernizam posle 1960-ih "dele ubeđenje da književnost, teorija i kritika nisu samo kontemplativne, ne pouke nadstrukture, već da su aktivne; one dele svet" (1982-3, 2). Postmoderni umetnost i marksistička teorija takođe dele specifičnija interesovanja koja ukazuju na podudaranje koje, po mom mišljenju, može ustanoviti osnovu za određivanje poetike postmodernizma. Iznad svega, obe učestvuju u kontekstualizovanoj institucionalnoj kritici. Ali i postmoderni umetnost *sebe* vidi kao institucionalizovanu i stoga duboko utkanu u logiku buržoaskog društva (Burger 1984; Kroker i Cook 1986), u "posredovanja proizvodnje, prenosa i administracije znanja kao dominantne kulturne institucije" (Newman 1985, 185). Druga tačka podudaranja uključuje istoriju: kada Džejmson tvrdi da "ne postoji ništa što nije društveno i istorijsko" /i/ "prilikom konačne analize "političko" (1981a, 20), on u izvesnom smislu ponavlja ono što Bergerov *G.* tematizuje i o čemu teoretise – istorijski i društveni kontekst. To se može uočiti, na primer, u didaktičkom iskazu iz romana: "Seksualna strast se mogla tokom zapisane istorije neznatno menjati. Ali opis koji izražava nečiju ljubav uvek je uobičen na osnovu

osobnih kulturnih i društvenih odnosa tog vremena i njima prilagođen" (1972, 151). Ova vrsta fikcije toliko ne izmišlja "imaginarna i formalna 'rešenja' za nerešive društvene protivrečnosti" (Jameson 1981a, 79), koliko upravo ističe te protivrečnosti – i u društvenom i formalnom smislu. Istorija i ideologija su podjednako neizbežne u postmodernizmu.

Treće područje podudaranja idejnih interesa mogli bi, po njegovom usredsređenju, nazvati "materijalističkim" u srži. Postmodernizam je zapravo materijalistički u smislu u kojem marksizam ponekad nije: on podrazumeva jednu antiidealističku razliku između stvarne prošlosti i prošlosti kao objekta znanja (Macdonell 1986, 79). On je, dakle, materijalistički, mada više u marksističkom smislu po tome što, na primer, prikazuje književnost kao rezultat određenih diskurzivnih praksi koje funkcionišu u kulturi, praksi koje određuju šta je "književnost" i šta nju pretvara u nešto što vrednuje. On, isto tako, naglašava osobenosti iskazivanja, njegovu tekstualnu (ali još uvek materijalnu) komunikativnu egzistenciju. Njegova institucionalna kritika uključuje osporavanje tih institucionalizovanih diskurzivnih granica (istorija, književnost, teorija, filozofija, sociologija), čiji akademski zaklon privileguje ili trivijalizuje određene diskurzivne prakse. Četvrti zajednički idejni interes postmoderne umetnosti i marksizma vezan je za važnost protivrečnosti. Postmoderna umetnost upotrebljava svoje protivrečnosti da bi, s jedne strane, obezbedila pristupačnost preovlađujuće ideologije i pristup njoj, a s druge strane, omogućila kritiku te ideologije. Marksizam nudi model koji naglašava protivrečnost i proces, a to je vredno za postmodernizam. Ipak, ne postoji nešto kao postmoderna dijalektika u smislu "stalnog izjednačavanja suprotnosti u složenom odnosu delova prema celini" (R. Williams 1983, 103), premda je zaista prisutan smisao za dvostruku i aktivnu borbu suprotnosti (Coward i Ellis

1977, 88). Pored toga, postmoderno nije transformativno po svojim težnjama, niti je potpuno opoziciona strategija. To ostavlja prostora za kritiku putem ironijskog kontekstualizovanja i putem demistifikovanja sopstvenih (i tuđih) označavajućih praksi.

Međutim, postoje oštrije razlike od ove, između postmoderne i marksističke pozicije. Postmodernizam zauzima stav upitanosti u odnosu prema totalizujućim sistemima i, iako su neki dokazivali da dijalektički materijalizam zapravo nije kadar da bude totalizujuće (ili kontinualno ili centrirano) znanje, jer u prvi plan stavlja klasnu borbu (Macdonell 1986, 88), posebno prema čemu stavljanja jedne borbe – klasne – u prvi plan, koji je totalizujući, bar u tom smislu što isključuje ostale borbe, koje drugi smatraju podjednako bitnim (na primer, borbu između polova, seksualnih sklonosti, rasnu borbu). Može se tvrditi da je klasa za marksizam ono što je pol za feminizam, moć za Fukoa, pismo za Deridu, Ime Oca za Lakana: to jest, uprkos antitotalizujućem cilju svih ovih decentriranih (postmodernih) teorija, još uvek postoji esencijalizujući centar oko kojeg se mogu konstruisati totaliteti. O tome svedoče Džejmsonova (1981a) kapitalizovana istorija kao velika kolektivna ljudska priča i Vilijamsovo određenje dijalektičkog materijalizma kao "progresivne unifikacije kroz protivrečnost suprotnosti" (1983, 107). Džejmson, Iglton i čak Habermas dele univerzalizujući pokret u pravcu totalizovanja pojma moderniteta, koji stavljaju nasuprot postmodernom (Huysen 1986, 175). I pored toga, Kornel Vest (Cornel Vest) (1982-3, 178) je ukazao na Džejmsonovo "skoro dogmatsko" verovanje u komodifikaciju i reifikaciju – na njegove lukačevske korene. On isto tako pokazuje da je Džejmson bolno (i rekla bih, postmoderno) svestan idealizma svojstvenog marksističkom traganju za totalizovanim poretkom (181), ali njegovo gledište u *Politički nesvesnom* (The Political Un-

conscious) po kojem marksizam sadrži u sebi sve druge sisteme i postaje "apsolutni horizont svih čitanja i svih tumačenja" (1981a, 17) sasvim sigurno je totalizovano i centrirano. Vest uviđa da Džejmson želi da očuva ono što postmodernizam dovodi u pitanje: hrišćansku i marksističku predstavu o važnosti istorije. Ali postmoderne fikcije kao što su *Zvezda večeri* ili *Vodena zemlja* istorizuju takvu želju, stavljajući je u utopijski i esencijalistički kontekst, pokazujući koliko malo prošlost podržava takvu želju i nadu. Istoriju zamenjuje vrednovanje istorija, otkrivajući način na koji pridajemo značenje prošlosti, kako istorije pretvaramo u Istoriju.

Kada Džejmson traži Novi realizam "da bi se pružio otpor moći reifikacije u potrošačkom društvu i da bi se ponovo stvorila kategorija totaliteta koja, sistematično narušavana od strane egzistencijalne fragmentacije na svim nivoima današnjeg života i društvenog ustrojstva, može sama da projektuje strukturalne odnose između klasa" (1977, 212), on poziva na nešto što je suprotnost mom određenju postmodernog. On ne želi protivrečnosti i paradokse; ne želi osporavanje. Umesto toga, on želi odgovore, totalizujuće odgovore – koje postmodernizam ne može i neće da ponudi. Postmodernizam zapravo izaziva i radikalno problematizuje ono što Džejmson shvata kao zadovoljavajuće u marksističkoj viziji istorije: "to što po njoj događaji čovekove vladavine na zemlji mogu kazivati pojedinačnu priču i imati zajedničku temu, hrabri našu solidarnost sa delima i podvizima nestalih ili stranih kultura i pokolenja" (1973, xiv). Iako i postmodernizam i marksizam priznaju protivrečnosti u društvenoj i estetskoj praksi, u postmodernizmu nema dijalektike, nema sredstva koje bi izazvalo povratak ka bilo kakvom idealnom totalitetu. On, u stvari, odbacuje takvo sredstvo, kao što odbacuje i svaku (marksističku ili neku drugu) težnju "za sveobuhvatnim shvatanjem ljudske stvarnosti čiji se

višestruki aspekti mogu sagledati samo ako se sa njima suočavamo sa stanovišta celine" (Arvon 1973, 24). Teško je, u postmodernom kontekstu koji privileguje razliku i upitanosti, odbraniti bilo koji dominantni diskurs (Bove 1982-3, 160).

Pisala sam kao da je marksizam monolitan, iako postoji veliki broj teorija i praksi koje su inspirisane Marksom. Na primer, Doktorovljeva *Danijelova knjiga* problematizuje celokupnu predstavu o Levici kao političkom stanovištu. Po njegovom prikazu odnosa između američke Stare i Nove levice, ni jedna od njih ne prevazilazi sukob generacija; obe su podložne ozbiljnoj kritici koja im paradoksalno dodeljuje status i vrednost. Buržoaski studenti iz srednje klase koji su pripadali Novoj levici imali su dovoljno slobodnog vremena da marširaju zbog svojih uverenja; njihovi roditelji (u posebnom i opštem smislu) svoja ubedenja morali su da žive u okviru radničke klase, pošto su, kao doseljenici, bili njen deo. Njihova odanost je, dakle, bila intelektualna i emocionalna. Njihovo asketsko i vatreno uverenje je u suprotnosti sa drogama, dekadencijom i solipsizmom novije generacije. Da se u svojoj analizi roman tu zaustavio, to bi bilo dovoljno banalno. Ali nije: on, u stvari, potom obrće sud koji se učinio izgrađim. Nova levica je bar shvaćena kao pokušaj da se promeni sistem, pošto je želela da koristi akciju a ne reči. Stara levica je prikazana kao krajnje samoporažavajuća, paranoična, previše intelektualna. Međutim, njih je ubila ugrožena Država; Nova levica (Suzan) izgleda da se zadovoljava samoubištvo. Na osnovu tog roman se isto tako može shvatiti kao dovođenje u pitanje marksističkog usmerenja u pravcu budućnosti. S obzirom na lekcije prošlosti, u postmodernizmu postoji malo utopijskog. Mnogi, verovatno sa pravom, nalaze da je to u njemu depresivno.

Obe krajnosti političkog spektra optužile su postmodernizam da je periferan zbog toga što propušta da se

obrati glavnim društvenim i ekonomskim problemima. Nije mi baš uvek jasno na šta, prilikom svoje opšte osude, takvi tekstovi upućuju. Romani o kojima sam diskutovala ne kriju da su zaista "blisko povezani sa" postindustrijskim potrošačkim društvom sa njegovom društvenom fragmentacijom i uništenjem istorijskog sećanja (Jameson 1983), ali samo tako što nastoje da *deluju nasuprot i dovedu u pitanje* upravo taj neizbežan odnos. Drugim rečima, "povezan sa" može značiti mnogo toga, ne mora uvek biti afirmativno. Upravo je prilično lako povezati (i potom osuditi), putem jezičke spone, *postmoderno i postindustrijsko*, za šta Suzan Sulejman (1986) optužuje Džejmsona. Nasuprot tome, trebalo bi samo da obratimo pažnju na oštar ironijski odlomak iz Doktorovljevog *Jezeru gnjuraca* koji sledi. On prati jednu od pesama o kompjuterskim podacima u romanu, pesmu o kapitalizmu u kojoj su nabrojane njegove pozitivne moći. Akumulativni efekat odlomka pojačan je uznemirujućim izostavljanjem interpunkcije:

Periodi ekonomske stabilnosti takođe obezbeđuju veći stepen popularne političke slobode i danas među industrijskim zapadnim demokratijama uprkos povremenih gušenju slobode govora neslaganja sa korupcijom javnih funkcionera i uprkos tendenciji zakonodavstva da služi interesima vladajuće poslovne oligarhije zagađenju vazduha vode hemijski neispravnoj hrani skarednom razvoju groznog naoružanja povećanju troškova prostog opstanka rasipanju ljudskih resursa propasti gradova ropstvu nerazvijenih stranih populacija standardi života u kapitalizmu po svakom kriterijumu su daleko bolji nego u državnom socijalizmu u bilo kom obliku britanskom švedskom kubanskom sovjetskom ili kineskom. Stoga dobro koje čini svirepim zauzimanje ličnog bogatstva dostiže u istorijskoj treći veću važnost od zla.

(1979, 1980, 160)

Ironijska dela poput ovog prkose pokušajima onih koji ne podnose postmodernizam da ih potisnu na prašjavu gomilu samooduzetog prava glasa, apolitične, solipsističke nostalgije. Ona sprečavaju svako ignorisanje klasnih ili ekonomskih problema. L. K. Suzan Dežé ističe i jedne i druge već u samom uvodu u kojem nam okvirni prevodilac dnevnika Lisjen Krozje kazuje o klasnoj pozadini revolucije 1848. u Parizu: "Radnici ne poseduju sredstva za proizvodnju. Priče koje osvetljavaju živote Pariske radničke klase su, kada se srećno završavaju, neznatno zasnovane na istini" (1986, 2). U ovom romanu (posebno) žene su tretirane kao ekonomske žrtve. Lisjen piše: "Odrasla si, porodici je potreban novac, šalju te u Pariz radi bogate udaje" (13). Ona to savesno čini: "Pokušala sam da o mom bračnom početku razmišljam kao o poslu, kao o stalnom izmišljanju novog izgleda za platu" (28).

Ali, u ovom romanu, nije samo brak kodiran u ekonomske termine. Tokom svoje ljubavne veze sa Delakroom, ona uči o učešću umetnosti u ekonomskim i političkim svetovima. Iako umetnik poriče učešće umetnosti u komodifikaciji kulture (65), njegova sopstvena izbegavanja su saučesnička: "Ugušeni rudari, trajno pogureni tkači, deca koja rade do smrti, horde nezaposlenih, tlačenje od strane vladajuće klase, vlasnika sredstava za proizvodnju On je tako daleko sa svojim marokanskim piratima, srednjovekovnim vitezovima, Faustom, Besnim Orlandom" (66). Po Lisjen, umetnost i istorija, mogu da budu eskapističke, ali je to politički neodbranljivo. Njena veza sa revolucionarom Žanom de la Turom i njeno uključanje, preko njega, u grupu *14. Juli* pomoglo joj je da shvati da Levica, takođe, bez obzira kakav je njen diskurs ekonomske jednakosti, namerno zaobilazi društvene i samim tim ekonomske nejednakosti koje doživljavaju žene. Pol i klasa ne mogu se posmatrati odvojeno. Uhvaćena u muške obrasce moći, Lisjen oseća da ne može da se bavi klasnim

problemom sve dok postoje znatno važnije nepravde po pitanju pola (106).

U romanu kao što je Karpentjerova *Eksplorzija u katedrali* pridodat je problem rase, problem odnosa robova prema klasnoj revoluciji. To su sve primeri vrste izazova koje postmodernistička fikcija nudi marksističkom totalizovanju klase (iznad pola, rase, i tako dalje). Ona tome pridružuje druge teorijske argumente – crnačke, etničke, homoseksualne, feminističke – koji govore protiv privilegovanja samo klase, sugerišući da postoje društvene i estetske protivrečnosti koje ne mogu u potpunosti da se objasne u smislu materijalne eksploatacije radničke klase u kapitalizmu. To ne znači da je marksistička analiza nevažna; to samo osporava njenu težnju prema totalnoj i totalizujućoj eksplanatornoj moći. To me vraća na jedno ranije zapažanje: ako je Adornova "kulturalna industrija" ili Encensbergerova (Enzensberger) "industrija svesti" zaista neizbežna, kako onda neko može težiti totalnom objašnjenju ako se ne nalazi izvan nje? Vratiti se tom pitanju položaja, tom "izvan" iz kojeg izgleda dolazi veći deo marksističke teorije, pošto postmoderni kontekstualizovanje osporava samu njegovu mogućnost. Naravno, na taj način ograničava sopstvenu radikalnost. Ono priznaje da samo ne funkcioniše izvan institucija koje ipak nastoji da ispita. Ono sugerise da se "izvan" ne može pronaći.

Marksizam, sugerišu takve historiografske metafikcije, ne garantuje svojim sledbenicima mesto izvan istorije. Niti ima monopol na političku akciju. U trećem tomu *Die Ästhetik des Widerstands* (Estetika pobune) Petera Vajsa (Peter Weiss), takva dugotrajna romansijerska istorijska rekonstrukcija kolektivne istorije radničkog pokreta posle Prvog svetskog rata preobraća se u glas žena, pošto su komunizmu i kapitalizmu zajedničke strukture patrijarhata (v. Huyssen 1986, 121). Postmodernizam sugerise da diskutovati samo o klasi znači ignorisati ostale, možda čak

osnovnije razlike: naročito polne i rasne. To je jedna od najvažnijih lekcija postmoderne ponovne procene ekscentričnog i različitog.

IV

Jedino konzervativci veruju da umetnost još uvek podriva i da se društvo zbog toga potresa.

Harold Rozenberg

Nedavni napad Toril Moi (Toril Moi) na "uveliko preteranu sigurnost u političku važnost" avangardnih pokreta u koje veruje Julija Kristeva (1985a, 172) mogao bi upozoravati na svaki pokušaj romantizovanja postmodernog (koliko god ekscentrično) u nužno opoziciono. Paradoksi ideološkog smeštanja postmodernizma i njegove otvorenosti prema suprotnim političkim određenjima komplikuju i uslovljavaju potencijalno radikalnu prirodu tih osporavanja. I kritika (e. g. Booth 1982, 42) i sama umetnost (e. g. Findlijeve *Čuvene poslednje reči*) nedavno su dovele u pitanje moralne i političke implikacije jednako (iako različito) dvostrukog govora modernizma: kako njegov antietički, apolitički estetizam tako i njegov otvoreno konzervativan, čak fašistički angažman. Iz postmoderne perspektive oba ova stanovišta su ideološka. Drugim rečima, i modernizam je često bio otvoreno politički (treba samo da se podsetimo Paunda, Selina, Eliota, Jajtsa/Yeats/), uprkos tvrdnji Terija Igltrona (1985) da zanimanje za politiku nije karakterisalo pokret u celini. Jeste, iako njegova politika nije bila uvek Igltonova (v. Lucas 1986, 731).

Ali, to isto razdoblje rodilo je Brehta i istorijsku avangardu. Omogućilo je izazove institucijama i konvencijama umetnosti i istorije: Dišanovi "ready made"-i, Malarmeov *Un Coup de dés*, Džojsov *Ullis* (Barber 1983-4, 33). A oni su

spona sa postmodernizmom danas. Iako su takozvani visoki modernisti, kao što su Eliot i Ortega i Gasset, nastojali da "očuvaju čistoću visoke umetnosti od povreda urbanizacije, omasovljenja, tehnološke modernizacije, ukratko, od moderne masovne kulture" (Huyssen 1981, 27), istorijska avangarda je postmodernizmu ponudila primer za moguće podrivanje i demokratizaciju visoke umetnosti, estetske hermetičnosti i nostalgicne politike. Ne želim da sugerišem da je postmodernizam tek ponovno buđenje ili neoavangarda. U postmodernom ne postoji nikakva otvorenost i određujuća opozicionalnost avangarde. Ne postoji želja za prekidom sa prošlošću, ne postoji želja da se "uništi ne samo istorija, već čak i ona sama kao istorijski objekt" (Tafuri 1980, 7), već pre pokušaj da se upiše nova istoričnost i novo problematizovanje predstave o istorijskom znanju. Postmoderno takođe ne deli ni jedno od avangardnih utopijskih usmerenja u pravcu budućnosti, uprkos svojoj povremenoj sklonosti ka revolucionarnoj retorici. Ono malo veruje u sposobnost umetnosti da neposredno menja društvo, iako veruje da osporavanje i problematizovanje mogu postaviti uslove za moguću promenu.

Ipak, mora se reći, takođe je istina da je istorijska avangarda ponudila postmodernom model za osporavanje čvrstih granica između umetnosti i života, model koji otvoreno priznaje sopstvenu neizbežnu institucionalizaciju kao umetnosti. Poput postmodernog, avangarda je bila i opoziciona i afirmativna za određena modernistička načela (Buchloh 1986, 45), ali među njihovim uobičajenim izazovima je izazov "strategiji isključivanja" ili "strahu od kontaminacije" modernizma (Huyssen 1986, vii), što ima za posledicu razdvajanje forme visoke umetnosti od masovne kulture, razdvajanje koje još uvek podržavaju i neokonzervativni i levičarski kritičari. Međutim, avangarda sa modernizmom deli opšte usredsređenje na individualni

subjekt, lični govor i specifičan tekst, što postmodernizam zamenjuje zanimanjem za kulturu, kolektivne diskurse i semiotičke kodove ili estetske konvencije (Russell 1985, 246). Naravno, postojao je savremenik visokih modernista i avangarde koji se zanimao za iste stvari: Bertolt Brecht. I pored toga, njegovo ime se retko pojavljuje u postmodernoj debati, čak i kod marksista. Verovatno, Brehtovo proslavljeno protivljenje Lukaču (1977) uslovljava izrazitu antipatiju prema njemu u radovima, na primer, Džejmsona (1977, 199-200). Brecht je isto tako ranije predstavljao problem za Adorna, delimično zbog toga što je pokušao da ode iza moći negativne dijalektike pomoću samorefleksivnog priznavanja sopstvenog učešća u vladajućim vrednostima buržoaskog kapitalizma i reakcije na njih. Brehtovo delo prihvata, zaista uspeva da prihvati, ove protivrečnosti: Puntila ili Gruša žele da menjaju, ali popuštaju pred preovlađujućim društvenim okolnostima. Iako su te protivrečnosti upravo postmodernog; Brehtovo delo sjedinjuje epistemološku samosvest modernizma sa revolucionarnom političkom praksom (Foley 1986a, 203) na radikalniji način nego što to može postmodernizam.

Ne želim da sugerišem da je Brehtov rad utopijski. Kao što pokazuje Čarls Rasel, Breht

otvoreno smešta sebe, svoje delo i svoju publiku u središte viraški složene i ne nužno uspešne borbe protiv preovlađujućih ideoloških i političkih uslova u svom društvu, uslova koji ne mogu biti lako transcendirani avangardnim obraćanjem utopijskoj budućnosti.

(1985, 207)

To je slično poziciji postmodernizma, uvek svesnoj protivrečnosti uloge iznutra-spolja. A postoje i postmodernističke paralele kako samosvesnoj didaktičnosti *Lehr-*

stičke-a* tako i *Verfremdungseffektu***, sa njegovim napadom na naizgled prozorno i bešavno jedinstvo umetničkog dela i sveta publike. Dobar primer u vezi sa formom može biti, još jednom, Kortazarov *Priručnik za Manuela*. Stvarni isecci iz novina su tokom romana paratekstualno umetnuti u tekst koji čitamo. Oni otuđuju čitaoca od realističke iluzije o koherentnom i zatvorenom fiktivnom svetu i ukazuju na široki svet južnoameričke politike. Zaključak jednog od njih, koji izveštava o političkoj torturi u Brazilu i svedoči o njoj, ponavlja se u povlašćenom položaju na kraju poglavlja, pisan velikim slovima: "JAVNO MNJENJE CIVILIZOVANIH DRŽAVA DANAŠNICE ZAISTA IMA MOGUĆNOST DA TO SPREČI, TAKO ŠTO ĆE PONOVTI SVOJE OSUDE NEHUMANIH PRAKSI KOJE SE VRŠE NAD MNOGIM MUŠKARCIMA I ŽENAMA U BRAZILU" (1978, 248). To nastoji, kao i plakati, natpisi i pesme u Brehtovim komadima, da angažuje čitaoca u tom "javnom mnjenju" i u priznavanju odluke umetnosti da govori otvoreno politički.

Breht je omogućio da samorefleksivnost (ili razotkrivanje konvencija) bude posmatrana kao potencijalno politički progresivna, pre nego kao da ima samo formalnu (ili formalno evolutivnu) funkciju, kao što su sugerisali ruski formalisti. Posebno istoriografska metafikcija nudi mnoge paralele sa epskim teatrom. Na primer, i istoriografska metafikcija i epski teatar primaoca dovode u paradoksalan položaj, i iznutra i spolja, i saučesnički i kritički: treba da budemo zamišljeni i analitični, pre nego pasivni ili nepromišljeno emfatični. Oboje su podjednako

* Didaktički komadi – prim. prev.

** Ovaj izraz se često prevodi sa izrazom "očuđenje" i "oneobičavanje", a označava učinak napora da nešto što se smatra za prirodno i samo po sebi razumljivo prikaže na neobičan način tako da se otkrije u nekom odnosu ili stanju "nameštenost" konvencija koja je potekla iz ideoloških pobuda – prim. prev.

pristupačni i zabavni, i podjednako didaktični. Za Brehta je bio važan celokupan čin iskazivanja: recepcija i proizvodnja teksta i društveni i kulturni odnosi u kojima oni funkcionišu, a u petom poglavlju smo videli da je isti slučaj i sa postmodernizmom. "Osobeno istorijsko polje ljudskih odnosa" (Brecht 1964, 190) u kojem se piše umetnost, u kojem se prima i u kojem se njena dejstva smeštaju se nalazi u centru epskog teatra i historiografske metafikcije, mačla je u Brehtovom radu prisustvo više od osećaja da su ti odnosi otvoreni za promene *od strane same umetnosti*.

Epsko pozorište i postmodernistička umetnost takode dele osporavanja koncepata linearnosti, razvoja i kauzalnosti koji, tvrdi Breht, nastoje da pojačaju snagu dominantne ideologije (1964, 37). Protivrečnost, "cik-cak forma" i "nestabilnost svake okolnosti" (277) bile su neke od tehnika koje je koristio Breht da bi publiku okrenuo prema mogućnostima promene. Kada se protivrečnosti pronalaze u portretu junaka, dobijamo dalje osporavanje predstave o koherentnom, jedinstvenom, buržoaskom subjektu – koje odgovara postmodernističkom subjektu: "Kontinuitet ega je mit" (15). Tu ne postoji prikrivanje ideologije, usklađivanje protivrečnosti, bilo u junaku bilo u zapletu. Subjekt je objekt istrage – i problematizovanja. On se ne uzima zdravo za gotovo; nije stalan ili nepromenljiv. Brehtovo pozorište i postmodernistička umetnost dalje osporavaju čitav niz pretpostavki koje potiču iz humanističkog koncepta subjektivnosti: originalnost, jedinstvenost, autoritet, univerzalnost. Oboje parodijski ponovo pišu istorijske događaje i umetnička dela prošlosti, ispitujući na taj način stabilnost značenja i jednih i drugih. Inkorporisanjem poznatih istorijskih događaja i ličnosti unutar svojih tekstova, oboje uspevaju da problematizuju istorijsko znanje i da razbiju svaki iluzionistički okvir.

Zato što Brehtov rad, kao i postmodernistički, ceni proces ("tok") pre nego proizvod ("završetak") (37), tekst

kao formalni tekst nema stalnu i konačnu vrednost sam po sebi i sam za sebe. Nije zatvoreni i fetišizovani objekt, već otvoren proces sa situacijom iskazivanja koja se menja sa svakim primaocem, čije je ideološko smeštanje kao potrošača (od strane realističnog pozorišta i fikcije) ono što epsko pozorište i postmodernizam pokušava da sruši. Verovatno postmodernizam teži da iskoristi i da sruši više nego što bi Breht ikada dozvolio, mada: on obično uspostavlja potrošačke položaje subjekta i potom ih podriva tako što primaoca čini svesnim načina predstavljanja koji funkcionišu u tekstu. Međutim, samorefleksivnost još uvek ukazuje na činjenicu da umetnost ne odražava i ne prenosi realnost nevino; ona je pre stvara ili označava, tako što je čini značajnom. To je način delatnosti koji je namenjen "borbenom" (277) *Verfremdungseffektu*, koji primaoca prenosi iz stanja "opšteg pasivnog prihvatanja u odgovarajućeg stanje sumnjičavog istraživanja" (192).

Postmoderna umetnost funkcioniše na sličan način. Ketrin Belsi je sugestivno takva Brehtova dela nazvala "upitnim tekstovima":

Upitni tekst uznemirava jedinstvo čitaoca tako što obeshrabruje identifikaciju sa jedinstvenim subjektom iskazivanja. Položaj "autora" upisanog u tekst, ako se uopšte može odrediti, posmatra se kao ispitujući ili doslovno protivrećan. Stoga, čak i ako upitni tekst zaista ne nastoji "da dobije informaciju" /kao što to sugerise pridev/ od čitaoca, on doslovno poziva čitaoca da proizvede odgovore na pitanja koja implicitno ili eksplicitno pokreće.

(1980, 91)

Iako mislim da je konačno zapažanje vezano za poziv da se proizvede odgovori više željena projekcija nego stvarnost, postmoderna umetnost sasvim sigurno postavlja takva pitanja, i to tako što otkriva protivrećnosti unutar preovlađujuće ideologije (i u dosluhu sa njom).

Spoj snažne samorefleksivnosti i političkog angažovanja koji karakteriše Brehtove, Dejvid Kot (1972) je smatrao modelom fikcije. On je to nazvao "dijalektičkom književnošću". To nije u potpunosti ono što sam nazivala istoriografskom metafikcijom, pošto se, po njemu, taj naziv primenjuje na sve metafikcije. Čin tekstualnog samoispitivanja i samoizlaganja posmatra se kao inherentno radikalno: "stvarne mogućnosti i ograničenja književnosti kao izraza društveno-političkog angažovanja mogu se dostići samo ako pisac i čitalac slično shvataju šta je pisanje" (145). Istoriografska metafikcija ispituje tu sigurnost i ide korak dalje sa samim konceptom: delo kao što je *Istorija* (History) Elze Morante (Elsa Morante) neposredno se obraća političkim problemima putem svojih ispitivanja kako književnog tako i istorijskog pisma, i na taj način breme odgovornosti za razumevanje svaljuje na čitaoca (Lucente 1986, 264). Po Kotu, "dijalektički roman" bi, kao što sugerise njegov naziv, da književnost i život spoji u višoj sintezi (251). Postmoderna fikcija, međutim, ne sugerise takvu dijalektiku: granice između umetnosti i stvarnosti su zaista osporene, ali samo zato što su granice još uvek tu – ili tako mislimo. Umesto sinteze, nalazimo problematizovanje. To možda nije mnogo, ali, ponoviću, to je sve što imamo.

13. ZAKLJUČAK: POETIKA ILI PROBLEMATIKA?

Teorija nije ništa drugo do produžetak prakse
Charles Bernstajn (Charles Bernstein)

Umetnost i teorija koje sam nazvala postmodernističkim verovatno nisu toliko revolucionarne koliko sugerise njihova retorika ili retorika njihovih pristalica. Niti su, međutim, toliko nostalgичno neokonzervativne koliko bi njihovi klevetnici hteli. Bilo da koristimo model dvostrukog enkodiranja ili model ideološkog "neobeležavanja", poenta je da je postmodernizam i priznavan i napadan sa oba kraja političkog spektra, pošto njemu svojstvena paradoksalna struktura dopušta protivrečna tumačenja: ovi oblici estetske prakse i teorije u isti mah uspostavljaju i ruše preovlađujuće umetničke i ideološke norme. Oni su i kritički i saučesnički, i izvan i unutar dominantnih diskursa društva. Po mom mišljenju, ovaj vid protivrečnosti razotkriva se u dodirnim tačkama današnje umetnosti i teorije, a ovde ih koristim da bih sugerisala osnovu za poetiku postmodernizma, otvorenu i fleksibilnu deskriptivnu strukturu kojem bi se dovele u red naše tekuće znanje u okviru kulture. Teoretizovana iz ovih tačaka preseka, postmoderna poetika uzela bi u obzir teoriju i umetnost koje priznaju svoje učešće u onome što osporavaju: ideološke i estetske oslonce savremenih kulturnih dominantni i liberalnog humanizma i masovne kulture. Uprkos apokaliptičkoj retorici Čarlsa Njumana, Žana Bodrijara ili Artura Krokera, u postmodernom, onako kako

sam ga ja odredila, vidim malo opravdanja za iskaze poput ovoga:

Naša svest je *fin-de-millennium* svest koja, opstojavajući na kraju istorije u mračno doba ultramodernizma (tehnologija) i hiperprimitivizma (javne čudi), otkriva veliki luk dezintegriranja i propadanja nasuprot pozadinskom zračenju kiča, parodije i iznemoglosti. (Kroker i Cook 1986,8)

Ova neoničeańska uzvišena jadikovka dodeljuje status sadašnjosti koji je gotovo svaka epoha mogla da traži za sebe. Mada uzbudljiviji za čitanje, ovakvi retorički zamasi mogu biti previše smeli.

Ali ova "tamna strana postmoderniteta" (Kroker i Cook 1986, 171) sada je postala pomodna, naročito među sociološki orijentisanim kritičarima. Preuzimajući odjednom svoj ton i svoje teorije od svetaca zaštitnika apokaliptičke misli, od nihilističkih teoretičara ekseesa i propadanja (Niče, Bataj / Bataille, Bodrijar), oni često ne uzimaju u obzir poziciju sa koje jadikuju, ili složenosti kulturnih fenomena koje nastoje da opišu. Jedna od lekcija dvostrukosti postmodernizma je da ne možete iskoraciti iz onoga što osporavate, da ste uvek uključeni u vrednost onoga što ste odabrali da osporavate. Iako je tvrdnja da je postmodernizam "deistorizovan" poslužila za mnoge naslove pomenutim i marksističkim kritičarima, to je tvrdnja koja ima malo veze sa aktuelnim delima postmoderne umetnosti, posebno sa onim koje nazivam istoriografskim metafikcijama, pošto je samorefleksivnost ovih romana povezana sa naizgled suprotnim (istorijska referenca) da bi se otkrile i granice i moći istorijskog znanja. Izazvati istoriju ili njeno pismo ne znači poreći ih.

Bodrijarov članak od velikog uticaja "Precesije simulakruma" (1984) takođe analizu aktuelne postmoderne prakse zamenjuje uopštenom apokaliptičkom vizijom, koja ruši razlike i odbacuje moguće kreativne i osporavajuće

impulse unutar postmodernizma. On pokazuje da mas-mediji neutrališu stvarnost i da to čine postepeno: najpre odražavajući, potom maskirajući stvarnost, i zatim maskirajući odsustvo stvarnosti, i, konačno, iznoseći potpuno nepostojanje veze sa stvarnošću. To je simulakrum, konačno uništenje značenja. Želim da pokažem da postmoderna umetnost nastoji da ospori "simulakrizacioni" proces masovne kulture ne tako što ga poriče ili jadikuje zbog njega – već problematizujući celokupnu predstavu o predstavljanju stvarnosti, te na taj način sugerišući potencijalno reduktivan kvalitet shvatanja na kojem su zasnovane Bodrijarove jadikovke. Nije istina da su istina i referenca prestale da postoje, kao što tvrdi Bodrijar; nestali su samo neproblematični predmeti. Mi ne prisustvujemo degeneraciji hiperrealnog bez porekla ili stvarnosti, već dovođenju u pitanje šta "stvarnost" može značiti i kako je mi možemo znati. Funkcija spajanja istoriografskog i metafiktivnog u većem delu savremene fikcije, od Foulzove i Doktorovljeve do Ekove i Markesove, je da čitaoca učini svesnim razlike između *dogadaja* prošle stvarnosti i *činjenica* pomoću kojih dajemo značenje toj prošlosti, pomoću kojih pretpostavljamo da je znamo. Bodrijarova teorija simulakruma je previše jasna; ona razrešava napetosti koje ja shvatam kao nerešive i koje bi verovatno trebale da obrazuju osnovu za svako određenje postmodernizma koje nastoji da bude verno aktuelnoj kulturnoj praksi.

Ipak, sâm Bodrijar je svestan nekih protivrečnosti koje se ne mogu razrešiti. On prihvata da celokupna kultura, bez obzira na njene očigledne težnje ka suprotnom, deluje u skladu sa političkom logikom kapitalističkog sistema. Ali postmodernizam, po mom mišljenju, obrće termine ovog paradoksa. On ne nastoji da deluje izvan tog sistema, jer zna da je to nemoguće; on stoga otvoreno priznaje svoje saučesništvo, samo da bi potajno rušio sistem i vrednosti iznutra. To je Majkl Rajan (1982, 218) nazvao "en-

klavom" ili džepom unutar dominantnog, koje se može osporiti putem strategija pluralizovanih i raznolikih borbi. Dakle, on nije apolitički, baš kao što nije ni aistorijski. On učestvuje u onome što je Edvard Seid (1983, 241-2) nazvao "kritičkom svešću", jer je uvek svestan razlika, otpora, reakcija. Postmoderno ne poriče da svi diskursi (uključujući i ovaj – i Bodrijarov takođe) nastoje da legitimizuju moć; on, umesto toga, pita kako i zašto, a to čini samosvesnim, čak didaktičkim ispitivanjem politike proizvodnje i recepcije umetnosti. On priznaje da je izazov ideologiji sâm nova ideologija. Tvrdnja da je upitanost sama po sebi vrednost je ideološka: ona se vrši u ime sopstvenog ulaganja moći u institucionalne i intelektualne zamene unutar akademskog i kritičkog diskursa. A, naravno, sam čin dovođenja u pitanje je čin upisivanja (i potom osporavanja) onoga što se ispituje. Drugim rečima, sam oblik ispitivanja donosi postmoderni paradoks saučesništva sa preovlađujućim normama i njihove kritike. Ova studija je pisana iz ugla te ideologije, neizbežno uključena u ono što ispituje.

Paradoksi postmodernizma nastoje da nas upute na nepodesnost totalizujućih sistema i utvrđenih institucionalizovanih granica (epistemoloških i ontoloških). I paradija i samorefleksivnost istoriografske metafikcije funkcionišu kao međaši literarnog i kao izazovi njegovim ograničenjima. Njena protivrečna "kontaminacija" samosvesnog literarnog sa provereno istorijskim i referencijalnim osporava granice koje prihvatamo kao postojeće između književnosti i vanknjiževnosti narativnih diskursa koji je okružuju: istorije, biografije, autobiografije. Ovaj izazov ograničenjima humanističkog privilegovanja (i istovremenog marginalizovanja) literarnog ima posledice koje se podudaraju sa feminističkim i ostalim "manjinskim" osporavanjima kanona kao stalnog utvrđenog tela večnih i opšteprihvaćenih "velikih" dela. Ovde je dodirna tačka

zajedničko shvatanje teorije i prakse da "literarnost suštinski zavisi ne od formalnih osobina teksta u njima samima, već od pozicije koju te osobine ustanovljavaju za tekst unutar matrica preovlađujućeg ideološkog polja" (T. Bennett 1979, 59).

Ovde, dakle, umesto "poetike" verovatno imamo "problematiku": niz problema i osnovnih pitanja koja su stvarana u različitim diskursima postmodernizma, pitanja koja do sada nisu bila problematična. Na primer, sada ispituje granice između literarnog i tradicionalno vanliterarnog, između fikcije i nefikcije, i, konačno, između umetnosti i života. Dakle, te granice možemo ispitati samo zato što ih postavljamo. Mislimo da znamo razliku. Paradoksi postmodernizma služe nam za skretanje pažnje na neprestano postularanje te razlike i takođe na noviju epistemološku sumnju. (Da li znamo razliku? Možemo li da je znamo?) Žiža te sumnje u postmodernoj umetnosti i teoriji obično je, kao što smo videli, usmerena na istorijsko. Kako danas možemo znati prošlost? Izvesno je da pitanje istorijskog znanja nije novo, ali snažan i nezaobilazan spoj višestrukih izazova svakom njegovom neproblematičnom konceptu u umetnosti i teoriji je podudaranje koje, po mom mišljenju, određuje postmoderno. To nije atavizam perioda romantizma kada je, kao što tvrdi Linda Orr (Linda Orr), istorija bila zajednički imenitelj interesovanja "epike, utopije, političke ekonomije, političke filosofije, religije, fikcije i lirizma" (1986, 3). Naredne godine svedoče o razdvajanju ovih različitih diskursa u zasebne institucionalizovane discipline. Danas, postmodernizam predstavlja pokušaj da se reistorizuju – ne deisterizuju – umetnost i teorija. Ali on ujedno upotrebljava i zloupotrebljava moduse istoriografije koje smo počeli da smatramo "prirodnim": neprekidna naracija, neizbežan razvoj, univerzalni (drugim rečima, prepoznatljivi) obrasci akcije. Danas nailazimo na ispitivanje specifičnih uslova osobene

promene, kontekstualizovano ispitivanje ideoloških pretpostavki.

Razmatranje ove postmoderne poetike ili problematike takođe su uključila mnoge probleme koji su posledica tih izazova poznavanju i pisanju istorije, probleme kao što su tekstualnost arhive i nužna intertekstualnost svakog pisanja. Ono što je Renato Barili (Renato Barilli) (1986) nazvao umetnošću "Novih Novih" (Nuovi Nuovi) u italijanskom slikarstvu predstavlja ponovnu procenu prošlosti lokalne i internacionalne umetnosti i njihovog odnosa prema globalnoj informacionoj masovnoj kulturi. Slično, postmoderni parodijski povratak arhitekture istoriji arhitektonskih formi je ironijska (ne nostalgična) prerada strukturalnog i ideološkog nasleđa koje je namerno odstranjeno iz arhitektonskog pamćenja visokog modernizma. Parodija je ironijski modus intertekstualnosti koji omogućava takav povratak prošlosti. Takvo samorefleksivno, parodijsko ispitivanje prošlosti takođe je prouzrokovalo osporavanje pretpostavki koje se nalaze u osnovi modernističke estetske autonomije i neproblematične realističke reference. Predstava o referenci u umetnosti u celini je problematizovana postmodernim stapanjem istorijskog i samorefleksivnog. To je verovatno najočiglednije u istoriografskim metafikcijama kao što je *Regtajn*, u kojoj se Sigmund Frojd i Karl Jung mogu zajedno voziti kroz Tunel ljubavi na Koni Ajlendu, na način na koji istorijski nisu mogli, ali simbolički gotovo uvek jesu. Šta je referent jezika ove fikcije – ili svake fikcije, ili, kad je o tome reč, istoriografije? Kako možemo znati prošlu stvarnost? Postmodernizam ne poriče da ona postoji; on samo dovodi u pitanje način na koji danas možemo znati stvarne prošle događaje, izuzev putem njihovih tragova, njihovih tekstova, činjenica koje konstruišemo i kojima dodeljujemo značenje.

Takođe sam pokazala da postmodernističko ospora-

vanje humanističkih predstava o istoriji uključuje i izazove pojmu subjektivnosti. Po Viktoru Barginu: "Individualno pretpostavljeno u humanizmu je autonomno biće, opsednuto samosaznanjem i nesvodivim jezgrom 'ljudskosti', 'ljudske suštine' u kojoj svi učestvujemo, suštine koja progresivno stremlje kroz istoriju da bi se usavršila i ostvarila" (1986, 32). Svako osporavanje tog osnovnog uverenja – od Frojdovog do postmodernističkog – napadano je kao "neprijateljsko civilizacijskim težnjama". Ali feministička i crnačka teorija i praksa su, da spomenemo samo neke, omogućile (muško, beličko, evropocentrično) poststrukturalističko odbacivanje cogita i buržoaske subjektivnosti: one ne mogu odbaciti ono što nemaju, ono čemu im nije dozvoljen pristup. Feministička teorija i umetnost, na primer, znaju da napre moraju upisati žensku subjektivnost da bi je osporili. Upravo zbog toga ovaj i ostali ekscentrični diskursi imaju toliko uticaja na postmodernizam – putem svojih nužnih i plodnih protivrečnosti. Drugim rečima, prilikom razmatranja dodirnih tačaka teorije i prakse potrebno je da odemo dalje od sada obaveznog saveza postmodernizma sa poststrukturalizmom. Po opštem priznanju Habermasa (1983) je najodgovorniji za promovisanje tog saveza, a ova dva termina su istovremeno ušla u severnoameričke rasprave. Oni su sa istom odbojnošću dočekani od strane marksista, tradicionalista i neokonzervativaca. Ali, iako postoje značajne sličnosti u interesovanjima između ova dva najpolemičnija "posta" današnjice, njih izjednačiti značilo bi ignorisati vrlo strogu povezanost postmodernizma i ostalih vidova savremene teorije: analize diskursa; feminističke, crnačke, etničke, homoseksualne, postkolonijalne i ostalih ekscentričnih teorija; psihoanalize; historiografske teorije; i čak analitičke filosofije.

Bilo da je ova studija oertala poetiku ili problematiku, svoju analizu je zasnovala i na teoriji i na umetnosti, delujući na osnovu pretpostavke da teorija i kritika treba da

uzmu u obzir "strukturu kritičkih propozicija u njihovom odnosu prema predmetima koje opisuju" (Thurley 1983, 1). Teorija i praksa su prečesto razdvajane – i u učionicama i prilikom istraživanja – a jedna od lekcija postmodernizma je da treba dovesti u pitanje svako institucionalizovano razdvajanje, i da treba naučiti teoretizovati sa položaja prakse. Romani kao što je G. Džona Bergera otvoreno teoretizuju (i narativizuju) sve predstave koje se mogu naći u teorijama Džejmsona ili Liotara, ali su i pored toga danas brojni oni kojima je draže da čitaju teoriju nego fikciju. Kao što je napisao Manfredo Tafuri, "postoji srdačno saučesništvo između kritike i delovanja" (1980, 1), između teorije i prakse, te samim tim ne iznenađuje što većina najboljih studija o postmodernizmu dolazi od umetnika-teoretičara: Paola Portogezija, Čarlsa Dženksa, Viktora Bargina, Rozalind Kraus, Dejvida Antina.

Džon Fekete (John Fekete) je nedavno pozvao na "antizasnivački interpretativni projekat", koji bi bio "pluralistički, racionalan, pragmatičan" (1984b, 245), ali mislim da on već postoji u spoju teorije i umetnosti – postmodernizmu. U oba diskursa izvesno je da je prisutna "ideološka privrženost – svetskosti – umetnosti i kritike" (Bove 1982-3, 156-7), koja se ne može odvajati od njihovog spoja i njihove zajedničke samosvesti o sopstvenim položajima u kulturnoj praksi. To što su ti položaji ekscentrični, paradoksalno unutar i izvan dominante koju osporavaju, nije uzrok očaju ili apokaliptičnom zavijanju. Postmodernog gledišta je da su protivrečnosti neizbežne i da su zapravo uslov društvenog i kulturnog iskustva. Bilo bi nepošteno sravniti ih, mada bi to bila naša uobičajena reakcija unutar humanističkog konteksta. Narator Rušdijevog romana *Sramota* kaže: "Ja, sâm, nastojim da se istovremeno držim brojnih potpuno nepomirljivih shvatanja, bez imalo teškoća. Ne mislim da su drugi manje

prilagodljivi" (1983, 242). Postmodernizam odbija da ukloni (i zapravo ističe) "plodnu napetost između političkog i estetskog, između istorije i teksta" (Huyaaun 1986, 221), a to čini tako što istorizuje i kontekstualizuje razdvajanje tih diskursa, koje je humanizam uglavnom smatrao za nespojive.

Usredsredila sam se na fikciju, naročito u drugom delu ove studije, jer mnogi napisi o postmodernizmu čine to isto, a delimično i zbog toga što ona očigledno (jezički) artikuliše i problematizuje pretpostavke naše dominantne kulture. Samorefleksivnost istoriografske metafikcije može imati korene u modernističkoj afirmaciji autonomije umetnosti i njenog razdvajanja od života, ali, kao što su uočili Ruski formalisti, ona isto tako utiče na demistifikovanje umetničke iluzije, na smanjenje udaljenosti između umetnosti i života. Ona osporava ono što Benjamin (1968) shvata kao umetnost s "austom", koja izoluje i fetišizuje estetsko. Kada je udruženo sa istorijskim referencama na aktuelne događaje i ličnosti, ovo demistifikujuće samopredstavljanje ulazi u problematizovanje istorijskog znanja i granica između činjenice i fikcije, koje su dopuštene unutar moći i granica narativizacije.

Mada sam u ovoj studiji privilegovala istoriografsku metafikciju, nastojala sam ipak da razmotrim paralelne manifestacije postmodernih paradoksa u ostalim umetnostima. Slika Marka Tensija "Ahil i kornjača" u jednakom meri je postmoderna alegorija o istorijskoj trci između kulture i prirode, između naučne teorije i univerzuma, kao i Banvilovi *Doktor Kopernik* ili *Kepler*. U pozadini leti raketa, ali borovo drvo u prvom planu premašuje visinu njenog leta. Intertekstualni omaž paradoksu Zenona iz Eleje (osnova alegorije), ova slika takođe portretiše stvarne naučnike Mičela Fajgenbauma (Feigenbaum), Benona Mandelbrota i Alberta Ajnštajna. Njihovo prisustvo bitno je za ideološku poruku dela: na primer, Fajgenbaumove

teorije o dimenzijama nepravilnosti u geometriji i fizici sa prizvukom paradoksa dokazuju "pogrešivost modela stvarnosti bez obzira na nužnost turbulencije" značajan je za slikarstvo, koje mnoštvo svojih mimetičkih ekvivalenata prisiljava na međusobne konfrontacije: fotografski realizam, slikarske konvencije, tehnike ilustrovanja. Drugim rečima, Tensijeva slika ujedno upisuje autoritet realističkog predstavljanja i ironijski mu protivreći.

Ali slikarstvo nije jedini medij koje se koristi u postmoderne paradoksalne svrhe. Fotografiji je možda među svim umetničkim formama najsovojsvenija protivrečnost, a ona je u postmodernizmu našla sebe (V. Rosler 1984, 328). Poput istoriografske metafikcije, ona je sada i samosvesna i inherentno referencijalna. Ona poseduje nesvodivi dokumentarni status. Ali danas, u delima Marte Rosler, Barbare Kruger, Heriberta Berkerta, Viktora Barga, Šeri Levin i drugih, ona je isto tako samosvesno i inherentno uokvirena ili samoreferencijalna. Dodatni postmoderni paradoks (u okviru savremenog uzleta fotografije kao visoke umetničke forme) je što se to događa u doba kada je fotografija najčešći kulturni artifakt. Okruženi smo njima; stalno proizvodimo i trošimo fotografske slike.

To priznati nije isto što i tvrditi da su simulakrumi, po Bodiřaru, sve što imamo. Postmoderna fotografija ističe svoj neizbežni identitet kao simulakruma na osoben način, tako što otvoreno nudi svoju očiglednu intertekstualnost i svoju neospornu prirodu kao masmedija koji može doživeti brojne reprodukcije i tako uputiti izazov umetnosti sa "austom" i srodnim humanističkim pretpostavkama o subjektivnosti, autorstvu, jedinstvenosti, poreklu, jedinstvu i autonomiji. Naravno, tome su prethodila i to omogućila dela Dišana i popartista, pomoću "ready made-a" i "already made-a" (Solomon-Godeau 1984, 76). Zanimljivo je da su često žene-fotografi najradikalnije u svom ospo-

ravanju institucionalnog i ideološkog okvira visoke umetnosti, tako što nju spajaju sa slikama iz masmedija – oglašavanja, reklamama i filmovima. To je još jedna tačka preseka teorije i prakse, pošto se dela Kolbovske, Sindi Sherman i drugih obraćaju istim problemima kao i neke feminističke teorije: komodifikaciji i fetišizovanju slike žene, i u visokoj i u masovnoj kulturi.

Isti ideološki učinci ispitivanja granica mogu se uočiti i u postmodernom plesu: Kerol Armitidž (Karole Armitage) sjedinjuje klasičan balet i moderan ples u nešto što dovodi u pitanje autonomna i tobože sveta određena izvesnih vrsta plesa koji pripadaju visokoj umetnosti, a ona to čini ne samo u kontekstu savremene muzike i slikarstva, već isto tako mode i ostalih oblika masovne kulture. Pored svega, u ovoj studiji sam pokušala da dam primere postmoderne arhitekture, muzike i filma, koji su relevantni za ilustriranje protivrečnosti koje su po meni određujuće karakteristike diskursa postmodernizma. Ali, sve u svemu, glavno mesto proučavanja ovih paradoksa bilo je u tačkama preseka teorije i prakse. U svetlu postmoderne umetnosti, pokazala sam da je onome što možemo nazvati postmodernom teorijom svojstvena samoprotivrečnost: kao što sam ranije istakla, fukoovske totalizujuće negacije totalizacije i esencijalizacije onoga što se ne može esencijalizovati (moć), ili liotarovske velike naracije o gubitku vere u velike naracije. Rasprava o određenju i vrednosti postmodernog uključuje mnoge od ovih teorija. U ranijoj debati – kao što su jasno izrazili Lister (1984a) i Habermas (1983) – ono što sam nazvala postmodernizmom se ne opredeljuje, ujedno afirmiše metanaraciju sa preciznom vrednošću i premisama (à la Habermas) i potom problematizuje i proces i proizvod te procedure (à la Liotar).

Postmodernizam nudi ono što traži Habermas: tj. "izmenjenu konstelaciju umetnosti i životnog sveta" (1985b, 202), ali to čini na problematizujući i provizoran, ne na

određen i konačan način. Ali Habermasovo interesovanje za dijalošku prirodu komunikativnih činova u skladu je sa postmodernim povratkom složenosti iskazivanja, a sasvim sigurno postoje i drugi aspekti njegovog dela koji su potencijalno postmodernistički: njegova kritička praksa poravanja filozofske tradicije i njegov naglasak na potrebi da diferenciramo distinkcije i razlike, a ne da ih stapamo u ime jedinstva. Pored svega, u Habermasovom mišljenju, kao i u marksističkom, prisutan je univerzalizujući impuls koji ga čini dijalektičkim misliocem. Na to je reagovao Liotar, a postmodernizam to osporava. Ali veliko je uprošćavanje Habermasa nazvati primerom "traumatizovanog nemačkog uma", nesposobnog da se nosi sa istorijskim spojem razuma i iracionalizma, koji se sklanja u "racionalističku citadelu" "racionalizovane etike" (Kroker i Cook 1986, 255). Protivrečnosti njegovog mišljenja simptomatične su za većinu napisa o postmodernizmu, protivrečnosti koje oni dele sa predmetom svog proučavanja.

Zbog toga mi se čini da je doxa – teorija simulakruma – pogrešna. Ona je previše apsolutistička, previše dogmatična za provizorni i decentrirani fenomen koji teži da opiše. Ipak, uticaj Bodrijarovog shvatanja je veliki. Po nekima, simulakrum postavlja "pitanja o pravoj stvari ujedno opsesivnoj i nebinoj" (Orvell 1980, 64). Postmoderna pitanja o "pravoj stvari" zaista su opsesivne, jer su sada problematična; ali ni na koji način nisu nebitna. Čin problematizovanja je, na izvestan način, čin obnavljanja relevantnosti nečega što je zaobilazeno i uzimano zdravo za gotovo. Međutim, "prava stvar" je imala problematičan odnos prema umetnosti čak od Platona. Postmodernizam ne samo da nas na to podseća, već takođe ispituje našu amneziju.

Dakle, postmodernizam ne dovodi u pitanje afirmisanje stvarnog u liberalnom humanizmu, već apokaliptično ubistvo stvarnog. Samo odbaciti stvarnost, kao što

to čini Boudrijar (1984, 253), nije isto što i dokazivati da se ona dogenerisala u hipertrealnost. Postmoderni diskursi koje sam ovde proučavala toliko ne "likvidiraju referencijalnosti" koliko prisiljavaju na preispitivanje celokupne predstave o referenci, koje čini problematičnim i tradicionalnu realističku prozirnost i sva novija redukovanja reference na simulakrum. To sugerise da smo uvek morali da radimo sa sistemom znakova, i da obratiti pažnju na to ne znači poreći stvarno, već podsetiti se da mi samo damo značenje stvarnom u okviru tih označavajućih sistema. To nije, kao što tvrdi Boudrijar, radikalno nova zamena znakova za stvarnost. Postmoderna umetnost samo ističe činjenicu da možemo stvarnost poznavati, naročito prošlu stvarnost, jedino putem znakova, i da to nije istovetno sa potpunom zamenom.

Drugim rečima, postmoderno još uvek funkcioniše u carstvu predstavljanja, ne simulacije, i pored toga što ne prestano dovodi u pitanje zakone tog carstva. Pišuci o avangardi, Lister koristi sliku psihoanalize: pokušaj da se razume sadašnjost proučavanjem prošlosti (1986, 125). Ista slika je sugestivna za usmerenje postmodernizma prema "prisustvu prošlosti" i za njegove namerno odbacivanje bilo pozitivno utopijskog (marksizam) ili negativno apokaliptičkog (neoničeanstvo) usmerenja prema budućnosti. Njegovi ciljevi su ograničeniji: da nas natera da prošlost posmatramo sa priznate distance koja nužno uslovljava našu mogućnost da spoznamo prošlost. Ironije koje to distanciranje proizvodi štite postmodernizam od nostalgije: ne postoji želja za povratkom prošlosti kao vremena jednostavnijih i boljih vrednosti. Te ironije isto tako štite od antikvarizma: prošlost nema vrednost u sebi i po sebi. Spoj sadašnjosti i prošlosti usmeren je na to da nas stavi u situaciju da dovedemo u pitanje – analiziramo, pokušamo da razumemo – kako stvaramo našu kulturu i kako stvaramo njen smisao. Postmodernizam može lako

biti, kao što neki tvrde, izraz kulture u krizi, ali sam po sebi nije nikakav revolucionarni prodor. On je isuviše protivrečen, isuviše kompromisan u odnosu prema onome što proučava.

Postmoderna teorija, kritika i umetnost danas učestvuju u osporavanju modernističkih (humanističkih) premisa apolitičke autonomije umetnosti i teorije i kritike kao delatnosti oslobođenih procene. Postmoderni paradoksi ujedno otkrivaju i dovode u pitanje preovladujuće norme, a to mogu da čine jer utelovljuju oba procesa. Na primer, oni uče da predstavljanje ne može da se izbegne, ali da može biti proučavano da bi se pokazalo na koji način ono legitimise određene vrste znanja i samim tim određene tipove moći. Postmoderna umetnost samosvesno priznaje da je, poput masovne kulture, ideološki opterećena zbog svoje predstavljačke (i često narativne) prirode. Drugim rečima, "predstavljanja ne poseduju inherentan ideološki sadržaj, već izvode ideološku funkciju u proizvodnji značenja koja ih određuje" (Wallis 1984b, xv). To je lekcija eks-centrika (žena, etnika, homoseksualaca, crnaca), a ona stiže sa margina (ali je unutar) dominantne kulture.

To ne znači da postmoderno ne može biti ili nije prisvojeno i pridobijeno od strane jednog ili drugog (ili oba) ekstreme te dominante: kapitalističke masovne kulture ili humanističke visoke umetnosti. Kao što sam rekla, mislim da je njegovo enkodiranje kao osporavanja i saučesništva ono što omogućava takvo preuzimanje. Nema sumnje da je postmoderno komercijalizovano, da se estetsko pretvorilo u pomodno. Bilo bi, međutim, mudro napraviti nekakvu razliku između umetnosti i onoga što joj sistemi njene promocije čine. S obzirom na sudbinu hermetičkog modernizma, izgleda jasno da svaka estetska praksa može biti asimilovana i neutralizovana i od strane tržišta visoke umetnosti i od strane kulture masovnih medija. Moje pi-

tanje je, zašto razdvajanje koje je obično prisutno u diskusijama o modernizmu (između same umetnosti i njenih komedifikacija) nije prisutno u razmatranjima postmodernizma? Potpuno nepristrasno mislim da se moraju razdvajati Italijanski trg Carlsa Mura i svi oni pomodni lukovi na modernističkim zgradama.

Umesto da totalizuje, ova studija je pokušala da ispita granice i moći postmodernističkog diskursa, tako što je ispitivala podudarnosti unutar mnoštva manifestacija u umetnosti i teoriji, podudarnosti koje ukazuju na dosledno problematizovana pitanja koja po mom mišljenju određuju poetiku (ili problematiku) postmodernizma: istorijsko znanje, tekstualnost, diskurzivni kontekst. Slažem se sa Habermasom da to nije umetnost koja "emituje bilo kakve jasne signale" (1985a, 90), ali, još jednom, ona to ni ne pokušava. Ona pokušava da problematizuje i samim tim da nas dovede do upitanosti. Ali ona ne nudi odgovore. To ne može da čini a da ne izda svoju antitotalizujuću ideologiju. Pa ipak i klevetnici i zastupnici postmodernizma nalaze odgovore, pošto ih postmoderni paradoksi dopuštaju – iako samo ako zaobilazite jednu stranu protivrečnosti. Na Habermasovo pitanje: "Ali gde su dela koja bi negativan slogan 'postmodernizam' mogla da popune pozitivnim sadržajem?" (90), odgovorila bih: svugde – u savremenoj fikciji, slikarstvu, filmu, fotografiji, plesu, arhitekturi, poeziji, drami i video umetnosti. U njihovim prorivčnostima ne možemo naći odgovore, ali pitanja koja mogu da omogućе proces odgovaranja bar su počela da se postavljaju.



BIBLIOGRAFIJA

- Ackroyd, Peter (1985) *Hacker Moor*, London: Hamish Hamilton.
- Adler, Louise (1980) "Historiography in Britain: 'une histoire en construction'", *Yale French Studies* 59: 243-53.
- Alloula, Malek (1986) *The Colonial Hamon*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Alter, Robert (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press.
- Althusser, Louis (1969) *For Marx*, trans. Ben Brewster, New York: Pantheon. ("Za Marksa", Beograd, Nolit 1971).
- (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, London: New Left Books.
- Altieri, Charles (1973) "From Symbolist Thought to immanence: The Ground of Postmodern American Poetics", *Boundary* 21, 3: 605-41.
- (1984) "What Ashbery Makes of the Challenges of Post-Modern Visual Arts", paper to Modern Language Association of America meeting, New York, December.
- Angenot, Marc (1983) "L'intertextualité" enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines* 189, 1:121-35.
- Antin, David (1972) "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry", *Boundary* 21, 1:98-133.
- (1980) "Is There a Postmodernism?" in Garvin (1980): 127-35.
- Aquin, Hubert (1974) *Blackout*, trans. Alan Brown, Toronto: Anansi.
- (1983) *The Antiphony*, trans. Alan Brown, Toronto: Anansi.
- Arac, Jonathan (1982-3) "Introduction" to *Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics* *issue of Boundary*, 211, 1-2: 1-4.
- Aristotle (1982) *Poetics*, trans. James Hutton, London and New York: Norton. ("O pesničkoj umetnosti", Beograd, Bojković, 1934).
- Aronowitz, Stanley (1984) "When the New Left Was New" in Sayres et al (1984): 11-43.
- Arven, Henri (1973) *Marxist Esthetics*, trans. Helen R. Lane, Ithaca, NY and London: Cornell University Press.
- Atwood, Margaret (1985) *The Handmaid's Tale*, Toronto: McClelland & Stewart.

- Baud, George (1969) "La Dimension Amoureuse" in *Architecture* in Jencks and Baird (1969): 78-99.
- Bakhtin, Mikhail (1968) *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky, Cambridge, Mass.: MIT Press. ("Stvaralaško-fransko Rabelais i kultura srednjovekovika", Beograd, Nolit, 1978)
- (V. N. Voloshinov) (1973) *Martinson and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, New York and London: Seminar Press. ("Marsuzam i filozofija jezika", Beograd, Nolit, 1980)
- (P. N. Medvedev) (1978) *The Formal Method in Literary Scholarship: A critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert J. Wehrle, Baltimore, Md and London: Johns Hopkins University Press. ("Formalni metod u nauci o književnosti", Beograd, Nolit, 1976)
- (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Tex. and London: University of Texas Press.
- Banfield, Ann (1982) *Unspeaking Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Mass. and London: Routledge & Kegan Paul.
- Banyville, John (1976) *Doctor Copernicus*, New York: Norton.
- (1981) *Kepler*, London: Secker & Warburg. ("Kepler", Beograd, Nolit, 1992)
- Barber, Bruce Alistair (1983-4) "Appropriation/Expropriation: Convention or Intervention?" *Parachute* 33: 29-39.
- Barilli, Renato (1984) "Una generazione postmoderna", *Il Verri* 1-2, 7th series: 15-55.
- (1986) *Icons of Postmodernism: The Nuovi-Nuovi Artists*, Torino: Alimandi.
- Baker, Francis, et al. (eds) (1983) *The Politics of Theory*, Colchester: University of Essex.
- Barnes, Julian (1984) *Flaubert's Parrot*, London: Jonathan Cape.
- Barth, John (1956) *The Floating Opera*, New York: Avon.
- (1960) *The Sea-Wood Factor*, New York: Doubleday.
- (1967) "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic* 220, 2: 29-34. ("Književnost iscrpljenje", književna smotra, br. 38, XII, 1980)
- (1979) *Letters*, New York: Putnam's Sons.
- (1980) "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", *The Atlantic* 245, 1: 65-71.
- Barthes, Roland (1967) *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, London: Jonathan Cape. ("Književnost Mitologija, Semiologija", Beograd, Nolit, 1971, str. 5-51)
- (1968a) "L'Effet de réel", *Communications* 11:84-9. ("Efekat stvarnog", III program, god 85, Beograd, 1990, str. 190)
- (1968b) "Drame, poème, roman" in *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil: 25-40.

- (1972) *Critical Essays*, trans. Richard Howard, Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- (1973) *Mythologies*, trans. Annette Lavers, London: Granada. ("KMS", str. 227-276)
- (1974) *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill & Wang. ("Zadovoljstvo u tekstu", Niš, Gradina, 1975)
- (1977) *Image Music Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill & Wang.
- (1981a) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill & Wang. ("Svetla komora: Nota o fotografiji", Beograd, Rad, 1993)
- (1981b) "Theory of the Text" in Young (1981a): 31-47
- (1982a) *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, New York: Hill & Wang.
- (1982b) "Le Discours de l'histoire", *Poétique* 49: 13-21.
- Batsleer, Janet, Davies, Tony, O'Rourke, Rebecca, and Woodon, Chris (1985) *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class*, London and New York: Methuen.
- Baudrillard, Jean (1980) "Forgetting Foucault", trans. Nicole Dufresne, *Humanities in Society* 3, 1:87-111.
- (1984) "The Procession of Simulacra" in Wallis (1984a): 253-81. ("Procesija simulakruma", u "Simulakrumi i simulacije" N. Sad, Svetovi, 1991)
- Becker, Carl (1910) "Detachment and the Writing of History", *Atlantic Monthly* 106: 524-36.
- Beebe, Maurice (1972) "Ulysses and the Age of Modernism", *James Joyce Quarterly* 10 (Fall): 172-88.
- (1974) "What Modernism Was", *Journal of Modern Literature* 3, 5: 1, 065-84.
- Begnal, Michael H. (1973) "James Joyce and the Mythologizing of History" in Weintraub and Young (1973): 211-19.
- Belsey, Catherine (1980) *Critical Practice*, London: Methuen.
- Benjamin, Walter (1968) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in his *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken: 217-51. ("Umetničko delo u razdoblju tehničke reprodukcije", "Estetički ogledi", Zagreb, Školska knjiga, 1986, str. 125-151)
- (1973) *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, London: New Left Books.
- (1978) *Reflections*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bennett, Susan (1985) "Horrid Laughter", paper to Canadian Comparative Literature Association, Montreal.
- Bennett, Tony (1979) *Formalism and Marxism*, London and New York: Methuen.
- (1984) "Texts in History: The Determinations of Reading and their Texts", *Australian Journal of Communication* 5-6: 3-12.
- Benveniste, Emile (1971) *Problems in General Linguistics*, trans. Mary

Elizabeth Mook, Coral Gables, Fla: University of Miami Press. ("Problemi opšte lingvistike", Beograd, Nolit, 1975).

Berger, John (1972) *G*. New York: Pantheon.

Berger, Thomas (1964) *Little Big Man*. New York: Dial Press.

Bergonzi, Bernard (ed.) (1968) *Innovations: Essays on Art and Ideas*. London: Macmillan.

Bernstein, Richard J. (ed.) (1985) *Habermas and Modernity*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Bertens, Hans (1986) "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey" in Fokkema and Bertens (1986): 9-51.

Berthoff, Warner (1970) "Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms" in Bloomfield (1970): 263-87.

Bhabha, Homi K. (1983) "Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism" in Barker et al. (1983): 194-211.

Bird, Jon (1986) "On Newness, Art and History: Reviewing Block 1979-85" in Rees and Borzello (1986): 32-40.

Black, Max and Geach, P. T. (eds) (1952) *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Oxford: Blackwell.

Blake, Peter (1977) *Form Follows Fiasco*. Boston, Mass. and Toronto: Little, Brown.

Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press. ("Antitetička kritika", Beograd, Slovo Ljubve, 1980).

Bloomfield, M. W. (ed.) (1970) *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Boelhower, William (1984) "The Sculptural Opaque", *Sub-Stance* 31: 23-45.

Bolton, Richard (1986) "The Modern Spectator and the Postmodern Participant", *Photocommunicus* 8, 2: 34-45.

Booth, Wayne C. (1982) "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism", *Critical Inquiry* 9, 1: 45-76.

Bové, Paul A. (1982-3) "The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and the Critical Intelligence", *Boundary* 2 11, 1-2: 155-76.

Bowering, George (1980) *Burning Water*. Don Mills, Ontario: General Publishing.

Bowles, Gloria and Duelli Klein, Renate (eds) (1983) *Theories of Women's Studies*. London and Boston, Mass: Routledge & Kegan Paul.

Bradbury, Malcolm (1973) *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. London, Oxford, and New York: Oxford University Press.

—(1983) *The Modern American Novel*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Bradley, David (1984) "Novelist Alice Walker: Telling the Black Woman's Story", *New York Times Magazine* 8 January: 25-37.

Baudel, Fernand (1980) *On History*. Trans. Sarah Mathews, Chicago, Ill: University of Chicago Press. ("Spisi o istoriji", Beograd, SKZ, 1992).

Beatty, Leo (1970) *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding and Gibbon*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. ed. and trans. John Willett, New York: Hill 7 Wang; London: Methuen.

—(1977) "Against Georg Lukacs" in Taylor (1977): 68-85.

Bremner, Robert H. (ed.) (1966) *Essays on History and Literature*. op. Ohio State University Press.

Broadbent, Geoffrey (1969) "Meaning into Architecture" in Jencks and Baird (1969): 51-75.

Brooke-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unread: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Brooks, Peter (1983) "Fiction and its Referents: A Reappraisal", *Poetics Today* 4, 1: 73-5.

Buchloh, Benjamin H. D. (1984) "Figures of Authority: Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting" in Wallis (1984a): 106-35.

—(1986) "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", *October* 37: 41-52.

Buck-Morss, Susan (1977) *The Origin of Negative Dialectics*. New York: Free Press.

Buford, Bill (1983) "Editorial", *Dirty Realism: New Writing from America*, Granta 8: 4-5.

Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*. trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Burgess, Anthony (1980) *Earthly Powers*. New York: Avon.

Burgin, Victor (1986) *The Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.

Butler, Christopher (1980) *After The Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press.

Byerman, Keith E. (1985) *Fingering the Juggled Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens, Ga and London: University of Georgia Press.

Calinescu, Matei (1977) *Faces of Modernity*. Bloomington: Indiana University Press.

—(1980) "Ways of Looking at Fiction" in Garvin (1980): 155-70.

—(1983) "From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought" in Hassan and Hassan (1983): 263-88.

—(1986) "Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization" in Fokkema and Bertens (1986): 239-54.

Calvino, Italo (1978) *Invisible Cities*, trans. William Weaver, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich. ("Nevidljivi gradovi", Beograd, 1995).

- Cary, Robert H. and Kozicki, Henry (eds) (1978) *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Capote, Truman (1965) *In Cold Blood*, New York: Random House.
- Caramello, Charles (1983) *Silverlens Mirrors: Book, Self and Postmodern American Fiction*, Tallahassee: University Presses of Florida.
- Carpentier, Alejo (1963) *Explosion in a Cathedral*, trans. John Sturrock, London: Gollancz.
- Carrard, Philippe (1985) "Writing the Past: Le Roy Ladurie and the Voice of the New History," *Studies in 20th Century Literature* 10, 1: 9-30.
- Carroll, Berenice A. (ed.) (1976) *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays*, Urbana: University of Illinois Press.
- Carroll, David (1978a) "The Subject of Archaeology or the Sovereignty of the Epitome," *Modern Language Notes* 93, 4: 695-722.
- (1978b) "History as Writing," *Clio* 7, 3: 443-61.
- (1982) *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- (1983) "The Alterity of Discourse: Form, History, and the Question of the Political in M. M. Bakhtin," *Diacritics* 13, 2: 65-83.
- Carter, Angela (1972) *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, Harmondsworth: Penguin.
- (1984) *Nights at the Circus*, London: Picador.
- Caton, Charles E. (ed.) (1963) *Philosophy and Ordinary Language*, Urbana: University of Illinois Press.
- Caute, David (1972) *The Illusion*, New York: Harper & Row.
- Chendier, Marc (1985) "Charting Contemporary American Fiction: A View from Abroad," *New Literary History* 16, 3: 653-69.
- Christensen, Inger (1981) *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Dostoevski, Nabokov, Barth and Beckatt*, Bergen, Oslo: Universitetsforlaget.
- Christian Barbara (1980) *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*, Westport, Conn. and London: Greenwood.
- (1985) *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, New York: Pergamon.
- Clarke, Graham (1980) "Beyond Realism: Recent Black Fiction and the Language of 'The Real Thing'," in Lee (1980): 204-21.
- Coetzee, J. M. (1986) *Foe*, Toronto: Stoddart.
- Cohen, Sander (1978) "Structuralism and the Writing of Intellectual History," *History and Theory* 17, 2: 175-206.
- Collingwood, R. G. (1946) *The Idea of History*, Oxford: Clarendon.
- Conroy, Mark (1985) *Modernism and Authority: Strategies of Legitimation in Flaubert and Conrad*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Coover, Robert (1977) *The Public Burning*, New York: Viking.

- Cornillon, Susan Koppelman (ed.) (1972) *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Cortázar, Julio (1978) *A Manual for Manual*, trans. Gregory Rabassa, New York: Pantheon.
- Coward, Rosalind and Ellis, John (1977) *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Boston, Mass, London, and Hertsy: Routledge & Kegan Paul.
- Cox, Christoph (1985) "Barthes, Borges, Foucault, Utopia," *Subjects Objects* 3: 55-69.
- Crimp, Douglas (1979) "Pictures," *October* 2: 75-88.
- (1980) "The Photographic Activity of Postmodernism," *October* 15: 91-101.
- (1983) "On the Museum's Ruins," in Foster (1983): 43-56.
- Crisman, Inge (1981) "Poétique de la lecture romanesque," *L'Esprit Créateur* 21, 2: 70-80.
- (1983) "Reference and the Reader," *Poetics Today* 4, 1: 89-97.
- Culler, Jonathan (1982a) "Structuralism and Grammatology" in Spanos, Bove, and O'Hara (1982): 75-86.
- (1982b) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY: Cornell University Press. ("O dekonstrukcij", Zagreb, Globus, 1991.)
- (1983, 1984) "At the Boundaries: Barthes and Derrida" in Sussman (1985, 1984): 23-41.
- Cunliffe, Marcus (ed.) (1975) *American Literature Since 1900*, London: Sphere.
- Daiches, David (1971) "Poetics and the Literary Imagination" in Hassan (1971a): 100-16.
- Daitch, Susan (1986) *L. C.*, London: Virago.
- Danto, Arthur C. (1968) *Analytical Philosophy of History*, New York: Columbia University Press.
- Davidson, Donald (1980) "Reality without Reference" in Platts (1980): 131-40.
- Davix, Douglas (1977) *Artculture: Essays on the Post-Modern*, New York: Harper & Row.
- Davis, Leonard J. (1980) "Wicked Actions and Feigned Words: Criminals, Criminality, and the Early English Novel," *Yale French Studies* 59: 106-18.
- (1983) *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, New York: Columbia University Press.
- Davis, Natalie Zemon (1980) "Gender and Genre: Women as Historical Writers, 1400-1820" in Labaline (1980): 153-82.
- (1983) *The Return of Martin Guerre*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

- de Certeau, Michel (1975) *L'Écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard
- de Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press
- (1983) "Gaudy Rose: Eco and Narcissism", *SubStance* 47: 13-29
- (1987) "The Technologies of Gender", course, International Summer Institute of Structuralism and Semiotics, Toronto
- de Lauretis, Teresa, Huyssen, Andreas, and Woodward, Kathleen (eds) (1980) *The Technological Imagination: Theories and Fictions*, Madison, Wis: Coda Press
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1980) *Mille Plateaux*, Paris: Minuit
- Derrida, Jacques (1970, 1972) "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" in Macksey and Donato (1970, 1972): 247-65. ("Struktura znak i igra u diskursu humanističkih nauka", str. 289-308, V. Macksey i Donato)
- (1974) *Of Grammatology*; trans. Gayatri Spivak, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press. ("O gramatologiji", Sarajevo, 1976)
- (1977) "Signature Event Context", *Glyph* 1: 172-97
- (1978) *Writing and Difference*; trans. Alan Bass, Chicago, Ill: University of Chicago Press
- (1980) "La Loi du genre The Law of Genre", *Glyph* 7: 202-29
- (1981a) *Positions*, trans. Alan Bass, Chicago, Ill: University of Chicago Press
- (1981b) *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, Chicago, Ill: University of Chicago Press
- (1984) "Voice II" (letter to verona andermatt conley), *Boundary 2* 12, 2: 76-93. Dews, Peter (1984) "The Letter and the Line: Discourse and its Other in Lyotard", *Diacritics* 14, 3: 40-9
- D'Haen, Theo (1983) *Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon*, Amsterdam: John Benjamins
- (1986) "Postmodernism in American Fiction and Art" in Fokkema and Bertens (1986): 211-31
- Ditaky, John (1983) "The German Source of Ragtime: A Note" in Tremmer (1983): 179-81
- Doctorow, E. L. (1960) *Welcome to Hard Times*; New York: Simon & Schuster
- (1971) *The Book of Daniel*, New York: Bantam
- (1975) *Ragtime*, New York: Random House. ("Regtajm", Zagreb, Znanje, 1981.)
- (1979, 1980) *Loon Lake*, New York: Random House
- (1983) "False Documents" in Tremmer (1983): 16-27
- (1984) *Lives of the Poets*, New York: Random House. ("Životi pesnika", Beograd, Rad, 1986.)

- Doležel, Lubomil (1986) "Possible Worlds and Literary Fictions", address to Nobel Symposium, Stockholm
- Donovan, Josephine (1984) "Toward a Women's Poetics", *Tulsa Studies in Women's Literature* 3, 1-2: 99-110
- Doyle, Nanno (1985) "Douring Dispersal: Politics and the Postmodern" *Subjects Objects* 3: 166-79
- DuBois, Barbara (1983) "Passionate Scholarship: Notes on Values, Knowing and Method in Feminist Social Science" in Bowles and Dudley Kinn (1983): 105-16
- DuBois, W. E. B. (1973) *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, repr. Millwood, NY: Kraus-Thomson
- Dundes, Alan (ed.) (1973) *Mother Wit from the Laughing Barrel: Reading in the interpretation of Afro-American Folklore*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- Eagleton, Terry (1976a) *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London: New Left Books, Verso. ("Marksizam i književna kritika", I program radio Sarajeva, 1979, br. 24.)
- (1976b) *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley: University of California Press
- (1983) *Literary Theory: An Introduction* Oxford: Blackwell ("Književna teorija", Zagreb, SNL, 1986)
- (1985) "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *New Left Review* 152: 60-73
- (1986) *Against the Grain: Essays 1975-1985*, London: New Left Book Verso
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press
- (1979) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text*, Bloomington: Indiana University Press
- (1983) *The Name of the Rose*, trans. William Weaver, New York: Harcourt Brace Jovanovich. ("Ime ruže", Zagreb, Grafički zavod Hrvatska, 1990)
- (1983, 1984) *Postscript to The Name of the Rose*, trans. William Weaver, San Diego, Calif. New York, and London: Harcourt Brace Jovanovich
- Egbert, Donald, D. (1970) *Social Radicalism and the Arts*, New York: Knopf
- Ehmann, Jacques (1981) "The Death of Literature", trans. A. Janus Arnold in Federman (1981a): 229-53
- Eisenstein, Hester (1983) *Contemporary Feminist Thought*, Boston, Mass: G. K. Hall
- Ellman, Mary (1968) *Thinking About Women*, New York: Harcourt Brace Jovanovich
- Enzensberger, Hans Magnus (1974) *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*, selected by Michael Roloff, New York: Seabury

- Even-Zohar, Ithamar (1980) "Constraints of Realism: Insertability in Narrative", *Poetics Today* 1, 3: 65-74.
- Falick, Robert (1987) "The Second Aging of the New Music: Postscript to Adorno", paper to University College Symposium on "Our Postmodern Heritage", Toronto.
- Federman, Raymond (ed.) (1981a) *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, 2nd edn. Chicago, Ill: Swallow.
- (1981a) "Sufiction: Four Propositions in Form of an Introduction" in Federman (1981a): 5-15.
- (1981c) "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge" in Federman (1981a): 291-311.
- Fekete, John (ed.) (1984a) *The Structural Allegory: Reconstructive Encounters with the New French Thought*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1984b) "Modernity in the Literary Institution: Strategic Anti-Foundational Moves" in Fekete (1984a): 228-47.
- Fetterley, Judith (1978) *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington and London: Indiana University Press.
- Fiedler, Leslie (1975) "Cross the Border - Close that Gap: Post-modernism" in Cuncliffe (1975): 344-66.
- Findley, Timothy (1977) *The Wars*, Toronto: Clarke, Irwin.
- (1981) *Famous Last Words*, Toronto and Vancouver: Clarke, Irwin.
- Finlay-Pelinski, Marika (1982) "Semiotics or History: From Content Analysis to Contextualized Discursive Practice", *Semiotica* 40, 3-4: 229-66.
- Fischer, David Hackett (1970) *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, New York: Harper & Row.
- Fish, Stanley (1972) *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley: University of California Press.
- (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- (1986) "Critical Self-Consciousness or Can We Know What We Are Doing?" lecture, McMaster University, Ontario.
- Fisher, Dexter (ed.) (1977) *Minority Language and Literature: Retrospective and Perspective*, New York: Modern Languages Association.
- Fisher, Dexter and Stepto, Robert B. (eds) (1979) *Afro-American Literature: The Deconstruction of Instruction*, New York: Modern Languages Association.
- Fitzsimmons, Matthew A. Pundt, Alfred G. and Nowell, Charles E. (eds) (1954) *The Development of Historiography*, Harrisburg, Pa: Stackpole.
- Fleishman, Avrom (1971) *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Fletcher, Angus (ed.) (1976) *The Literature of Fact*, New York: Columbia University Press.
- Flynn, Elizabeth A. and Schweickart, Patrocimo P. (eds) (1986) *Gender and*

- Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*, Baltimore, Md and London: Johns Hopkins University Press.
- Fogel, Stanley (1984) *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in English Canada and the United States*, Toronto: ECW Press.
- Fokkema, Douwe (1984) *Literary History: Modernism and Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia, Pa: John Benjamins.
- (1986a) "Preliminary Remarks" in Fokkema and Bertens (1986): 1-8.
- (1986b) "The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts" in Fokkema and Bertens (1986): 81-98.
- Fokkema, Douwe and Bertens, Hans (eds) (1986) *Approaching Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia, Pa: John Benjamins.
- Foley, Barbara (1982) "Fact, Fiction, Facium: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives", *Comparative Literature* 34, 4: 330-60.
- (1983) "From U. S. A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction" in Trutner (1983): 158-78.
- (1986a) *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, NY and London: Cornell University Press.
- (1986b) "Textual Subversion and Political Oppositionality", paper to Modern Languages Association meetings, New York.
- Foster, Hal (ed.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash: Bay Press.
- (1985) *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Wash: Bay Press.
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Pantheon.
- (1972) *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon.
- (1973) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard, New York: Random House. ("Istorija ludila u doba klasicizma", Beograd, Nolit, 1980).
- (1977) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (1980) *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*, trans. Robert Hurley, New York: Vintage. ("Istorija seksualnosti", Beograd, Prosveta, 1984).
- (1982) *This is Not a Pipe*, trans. and ed. James Harkness, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- (1985) *The Use of Pleasure*, vol. 2 of *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley, New York: Pantheon.
- Fowler, Roger (1981) *Literature as Social Discourse*, London: Batsford.
- (1985) "Power" in van Dijk (1985a): 61-82.
- Fowles, John (1969) *The French Lieutenant's Woman*, Boston, Mass. and

Toronto: Little, Brown. ("Žena francuskog poručnika", Novi Sad, Bratstvo i jedinstvo 1979)

—(1974) *The Ebony Tower*. Boston, Mass. and Toronto: Little, Brown. ("Kula od ebanovine", Rijeka, Otokar Keršovani, 1980)

—(1985) *A Maggot*. Toronto: Collins.

Frampton, Kenneth (1983) "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" in Foster (1983): 16-30.

Frege, Gottlob (1952) "On Sense and Reference" in Black and Gzoch (1952): 56-78.

French, Philip (1973) *Western*. London: Secker & Warburg.

Freud, Sigmund (1920) *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 18, ed. James Strachey. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1955, 1-64. ("S one strane principa zadovoljstva", Novi Sad, Svetovi, 1994)

Fried, Michael (1969) "Maret's Sources: Aspects of his Art, 1859-1865", *Artforum* 7, 7: 28-82.

Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press. ("Anatomija kritike", Zagreb, Naprijed, 1979)

Fuentes, Carlos (1964) *The Death of Artemio Cruz*, trans. Sam Hileman. New York: Farrar, Straus, & Giroux.

—(1985) *The Old Gringo*, trans. Margaret Sayers Peden and the author. New York: Farrar, Straus, & Giroux.

Gaillard, Françoise (1980) "An Unspeakable (Hi)story", trans. Timothy Reiss, *Yale French Studies* 59: 137-54.

Gallop, Jane (1982) *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

García Márquez, Gabriel (1970) *One Hundred Years of Solitude*, trans. Gregory Rabassa. New York: Avon. ("Sto godina samoće", Beograd, 1985)

—(1982) *Chronicle of a Death Foretold*, trans. Gregory Rabassa. New York: Ballantine.

Garvin, Harry R. (ed.) (1980) *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Lewistown, Pa: Bucknell University Press; London: Associated University Press.

Gass, William H. (1985) *Habitations of the Word: Essays*. New York: Simon & Schuster.

Gates, Henry Louis, Jr. (ed.) (1984a) *Black Literature and Literary Theory*. London and New York: Methuen.

—(1984b) "Criticism in the Jungle" in Gates (1984a): 1-24.

—(1984c) "The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey" in Gates (1984a): 285-321.

—(1985) "Editor's Introduction: Writing Race and the Difference it Makes", *Critical Inquiry* 12, 1: 1-20.

Gay, Peter (1974a) *Style in History*. New York: Basic.

—(1974b) "History and the Facts", *Columbia Forum* ns, 3, 2: 7-14.

Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: An Essay on Method*, trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Ghose, Zulfikar (1983) *The Fiction of Reality*. London: Macmillan.

Giddens, Anthony (1981) "Modernism and Post-Modernism", *New German Critique* 22: 15-18.

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan (1979a) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn: Yale University Press.

—(eds) (1979b) *Shakespeare's Sisters*. Bloomington: Indiana University Press.

Gilligan, Carol (1982) *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Ind: Hackett.

—(1981) "Routes of Reference", *Critical Inquiry* 8, 1: 121-32.

Gossman, Lionel (1978) "History and Literature: Reproduction or Signification", in Canary and Kotzicki (1978): 3-39.

Gottschalk, Louis (1969) *Understanding History: A Primer of Historical Method*, 2nd edn. New York: Knopf.

Graff, Gerald (1973) "The Myth of the Postmodernism Breakthrough", *TriQuarterly* 26: 383-417.

—(1975) "Babbit at the Abyss: The Social Context of Postmodern American Fiction", *TriQuarterly* 33: 305-37.

—(1979) *Literature Against Itself*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.

—(1983) "The Pseudo-Politics of Interpretation", *Critical Inquiry* 9, 3: 597-610.

Graham, Joseph F. (1982) "Critical Persuasion: In Response to Stanley Fish" in Spanos, Bove and O'Hara (1982): 147-58.

Grass, Günter (1962) *Tin Drum*, trans. Ralph Manheim. New York: Pantheon. ("Limeni bubanj", Zagreb, GZH, 1981)

Gray, Alasdair (1969, 1981) *Lanark: A Life in Four Books*. New York: Harper & Row.

Green, Martin (1975-6) "Nostalgia Politics", *American Scholar* 45: 841-5.

Greene, Gayle and Kabb, Coppelia (eds) (1985) *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London and New York: Methuen.

Greene, Thomas M. (1982) *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Romantic Poetry*. New Haven, Conn: Yale University Press.

Greer, Colin (1984) "The Ethnic Question" in Sayres et al. (1984): 119-36.

Griffin, Susan (1980) *Woman and Nature: The Rearing Inside Her*. New York: Harper & Row.

—(1982, 1982) "The Way of All Ideology" in Kooshine, Rosaldo, and Gelpi (1982, 1982): 273-92.

Gross, David S. (1983) "Tales of Obscene Power: Money and Culture,"

Modernism and History in the Fiction of E. L. Doctorow" in *Truman* (1983): 120-50.

Gutman, Herbert G. (1981) "Whatever Happened to History?" *The Nation* 21 November: 521, 553-4.

Habermas, Jürgen (1983) "Modernity—An Incomplete Project" in Foster (1983): 3-15.

—(1985a) "Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures" in Bernstein (1985): 78-94.

—(1985b) "Questions and Counterquestions" in Bernstein (1985): 192-216.

Haidu, Peter (1982) "Semiotics and History", *Semiotica* 40, 3-4: 187-228.

Hamburger, Kate (1973) *The Logic of Literature*, trans. M. Rose, Bloomington and London: Indiana University Press. ("Logika književnosti", Beograd, Nolit, 1976)

Hamon, Philippe (1982) "Texte et idéologie: Pour une poétique de la norme", *Poétique* 49: 105-25.

Harkness, James (1982) "Translator's Introduction" in Foucault (1982): 1012.

Harrison, Bernard (1985) "Deconstructing Derrida", *Comparative Criticism* 7, 3-24.

Harrison, John (1967) *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia*, New York: Schocken.

Harshaw (Hrnisovski), Benjamin (1984) "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today* 5, 2: 227-51.

Hassan, Ihab (ed.) (1971a) *Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

—(1971b) "POSTmodernISM", *New Literary History* 3, 1: 5-30.

—(1975) *Paraesthetics: Seven Speculations of the Times*, Urbana: University of Illinois Press.

—(1980a) *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, Urbana: University of Illinois Press.

—(1980b) "The Question of Postmodernism" in Garvin (1980): 117-26.

—(1982) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd edn, Madison: University of Wisconsin Press.

—(1983) "Postmodernism: A Vanishing Horizon", paper to Modern Language Association of America, New York.

—(1986) "Pluralism in Postmodern Perspective", *Critical Inquiry* 12, 3: 503-20.

Hassan, Ihab and Hassan, Sally (eds) (1983) *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, Madison: University of Wisconsin Press.

Hayman, David (1978) "Double Distancing: An Attribute of the Post-Modern Avant-Garde", *Novel* 12, 1: 33-47.

Heat, Stephen (1974) "Lessons from Brecht", *Screen* 15, 2: 103-28.

—(1978) "Difference", *Screen* 19, 3: 51-112.

Hellmann, John (1981) *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, Urbana: University of Illinois Press.

Henderson, Harry B. (1974) *Versions of the Past: The Historical Imagination in American Fiction*, New York: Oxford University Press.

Hindess, Barry (1977) *Philosophy and Methodology in the Social Sciences*, Hassocks: Harvester.

Hindes, Barry and Hirst, Paul (1977) *Mode of Production and Social Formation*, London: Macmillan.

Hoffmann, Gerhard (1986) "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction" in Fokkema and Bertens (1986): 185-210.

Hoffmann, Gerhard, Hornung, Alfred, and Kanow, Rudiger (1977) "Modern Postmodern, and Contemporary as Criteria for the Analysis of Twentieth Century Literature", *Amerikastudien* 22: 19-46.

Hohendahl, Peter Uwe (1982) *The Institution of Criticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Holder, Alan (1968) "What Marvelous Plot... Was Afoot?" History in Barth's *The Sol-Wood Factor*", *American Quarterly* 20, 3: 596-604.

Holloway, John (1953) *The Victorian Sage*, New York: Norton.

Holloway, John (1977) *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Hook, Sidney (ed.) (1963) *Philosophy and History: A Symposium*, New York: New York University Press.

Hough, Graham (1966) *An Essay on Criticism*, New York: Norton.

Hubbard, William (1980) *Complicity and Corruption: Steps Toward a Architecture of Convention*, Cambridge, Mass. and London: MIT Press.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

—(1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century A Forms*, London and New York: Methuen.

Huyssen, Andreas (1981) "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", *New German Critique* 22: 23-40.

—(1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.

Ingratay, Lucie (1974) *Speculum de L'autre femme*, Paris: Minuit.

Jacobs, Jane (1961) *Death and Life of Great American Cities*, New York: Vintage.

Jacobus, Mary (ed.) (1979a) *Woman Writing and Writing About Women*, London: Croon Helm.

—(1979b) "The Difference of View" in Jacobus (1979a): 10-21.

Jacobson, Roman (1960) "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in Sebeok (1960): 350-77.

Oxford University Press.

Jameson, Fredric (1971) *Marxism and Form; Twentieth-Century dialectical Theories of Literature*, Princeton, NJ: Princeton University Press. ("Marxizam i forma, Dialektička teorija književnosti XX v.", Beograd, Nolit, 1974)

—(1972) *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, NJ: Princeton University Press. ("U tammici jerika" Zagreb, Stvarnost, 1978)

—(1973) "Introduction" in Arvon (1973): VII-XXIV.

—(1977) "Reflections in Conclusion" in Taulor (1977): 196-213.

—(1979) "Marxism and Historicism", *New Literary History* 11, 1: 41-73.

—(1981a) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

—(1981b) "In the Destructive Element Immorse: Hans-Jurgen Syberberg and Cultural Revolution, *October* 17: 99-118.

—(1982) "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" *Science Fiction Studies* 9, 2: 147-58.

—(1983) "Postmodernism and Consumer Society" in Foster (1983): 111-25.

—(1984a) "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146: 53-92. ("Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma"u: "Postmoderna: Nova epoha ili zabluda", Zagreb, Naprijed, 1988)

—(1984b) "Foreword" in Lyotard (1984a): VII-XXXI.

—(1984c) "Periodizing the 60s" in Sayres et al. (1984): 178-209.

Jardine, Alice (1982) "Gynesis", *Diacritics* 12, 2: 54-65.

Jauss, Hans Robert (1969) "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", *Linguistische Berichte* 3: 44-56.

Jencks, Charles (1973) *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, London: Allen Lane.

—(1977) *The Language of Post-Modern Architecture*, London: Academy.

—(1980a) *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*, London: Academy.

—(1980b) *Late-Modern Architecture and Other Essays*, London: Academy.

—(1982) *Architecture Today*, New York: Abrams.

Jencks, Charles and Baird, George (1969) *Meaning in Architecture*, New York: Braziller.

Johnson, Barbara (1985) "Thresholds of Difference: Structures of Address in Zora Neale Hurston", *Critical Inquiry* 12, 1: 278-89.

Jones, Ann Rosalind (1985) "Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine" in G. Greene and Kahn (1985): 80-112.

Jones, Gayl (1976) *Corregidora*, New York: Random House.

Josipovici, Gabriel (1971) *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, London: Macmillan.

—(1977) *The Lessons of Modernism and Other Essays*, London: Macmillan.

—(1982) *Writing and the Body*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kahler, Erich (1968) *The Disintegration of Form in the Arts*, New York: Braziller.

Kamuf, Penny (1982) "Replacing Feminist Criticism", *Diacritics* 12, 2: 45-7.

Kaplan, Cora (1985) "Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism" in G. Greene and Kahn (1985): 146-76.

Kawin, Bruce F. (1982) *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kellman, Steven G. (1980) *The Self-Begotting Novel*, London: Macmillan.

Keneally, Thomas (1982) *Schindler's Ark*, London: Hodder & Stoughton.

Kenward, Jean E. (1986) "Ourselves behind Ourselves: A Theory for Lesbian Readers" in Flynn and Schweickart (1986): 63-80.

Kennedy, Williams (1975) *Legs*, Harmondsworth: Penguin.

Keohane, Nannerl O. Rosaldo, Michelle Z. and Gelpi, Barbara C. (eds) (1981, 1982) *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, Chicago, Ill: University of Chicago Press.

Kermode, Frank (1966, 1967) *The Sense of an Ending*, London and New York: Oxford University Press.

—(1968a) "Novel, History and Type", *Novel* 1, 3: 231-8.

—(1968b) "Modernism" in Bergson (1968): 66-92.

—(1971) "Revolution: The Role of the Elders" in Hassan (1971a): 87-99.

—(1979) *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.

Kern, Robert (1978) "Composition as Recognition: Robert Creeley and Postmodern Poetics", *Boundary* 26, 3 and 7, 1: 211-30.

Kibbins, Gary (1983) "The Enduring of the Aesthetem", *Open Letter* 9th series, 5-6: 126-39.

Kington, Maxine Hong (1976) *The Woman Warrior: Memories of a Girlhood Among Ghosts*, New York: Knopf.

—(1980) *China Men*, New York: Ballantine.

Kirby, Michael (1975) "Post-Modern Dance Issue: An Introduction", *Dance Review* 19, 1: 3-4.

Kiremidjan, G. D. (1969) "The Aesthetics of Parody", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, 2: 231-42.

Klinkowitz, Jerome (1980) *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, 2nd edn, Urbana: University of Illinois Press.

—(1984) *The Self-Apparant Word: Fiction as Language/Language as Fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

—(1985) *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Kogawa, Joy (1981) *Obasan*, Toronto: Lester & Orpen Dentys.

- Kobler, Michael (1977) "Postmodernismus": Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. *Amerikastudien* 22, 1: 8-18.
- Korinski, Jerzy (1977) *Blind Date*. Boston, Mass: Houghton Mifflin. ("Sasnanak nastojepo", Zagreb, 1981)
- (1986) "Death in Cannes". *Esquire* March: 81-9.
- Krafft, John (1984) "Thomas Pynchon" in Sayres et al. (1984): 283-5.
- Kramer, Hilton (1982) "Postmodern: Art and Culture in the 1980s". *The New Criterion* 1, 1: 36-42.
- Kramer, Jonathan D. (1984) "Can Modernism Survive George Rochberg?" *Critical Inquiry* 11, 2: 341-54.
- Krauss, Rosalind (1980) "Poststructuralism and the Paraliterary." *October* 13: 36-40.
- (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press.
- Kress, Gunther (1985) "Ideological Structures in Discourse" in van Dijk (1985a): 27-42.
- Kress, Gunther and Hodge, Robert (1979) *Language as Ideology*. London and Boston, Mass: Routledge & Kegan Paul.
- Krieger, Murray (1974) "Fiction, History, and Empirical Reality." *Critical Inquiry* 1, 2: 335-60.
- (1976) *Theory of Criticism: A Tradition and Its System*. Baltimore, Md. Johns Hopkins University Press. ("Teorija kritike", Beograd, Nolit, 1982)
- (1982) "Poetic Presence and Illusion II: Formalist Theory and the Duplicity of Metaphor" in Spanos, Bove and O'Hara (1982): 95-122.
- Kripke, Saul (1980) *Naming and Necessity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Kristava, Julia (1969) *Semiotika: Recherches pour une sémantique*. Paris: Seuil.
- (1974) *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- (1980a) "Postmodernism?" in Gurvin (1980): 136-41.
- (1980b) *Desire in Language*, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell; New York: Columbia University Press.
- Kroetsch, Robert (1969) *The Studhorse Man*. Toronto: Macmillan.
- Kroker, Arthur and Cook, David (1986) *The Postmodern Scene: Eccelestical Culture and Hyper-Authority*. Montreal: New World Perspectives.
- Keynski, Wladimir (1981) *Carréfour de signes: Essais sur le roman moderne*. The Hague: Mouton.
- Kuhn, Annette (1982) *Women's Pictures*. London and Boston, Mass: Routledge & Kegan Paul.
- Kundera, Milan (1985) *Jacques and his Master: An Homage to Diderot in Three Acts*, trans. Michael Henry Heim. New York: Harper & Row.
- Kurohara, Bruce (1987) "A Problem for Post-Modern Architecture: Which

Heritage to Preserve?" panel at University College Symposium on "Our Post-modern Heritage." Toronto.

- Kuznetsov, Anatoli (1966, 1967) *Balti Yar*, trans. Jacob Gurskiy. New York: Dial Press.
- Labalme, Patricia H. (ed.) (1980) *Beyond their Sex: Learned Women of the European Past*. New York and London: New York University Press.
- La Capra, Dominick (1985a) *History and Criticism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (1985b) "On Grubbing in My Personal Archives: An Historiographical Exposé of Sorts (Or How I Learned to Stop Worrying and Love Transference)." *Boundary* 213, 2-3: 43-67.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1984) "Talks", trans. Christopher Fynsk. *Diacritics* 14, 3: 24-37.
- Lange, Victor (1969) "Fact in Fiction". *Comparative Literature Studies* 6, 3: 253-61.
- Lasch, Christopher (1969) *The Agony of the American Left*. New York: Knopf.
- Lavis, Georges (1971) "Le Texte littéraire, le référent, le réel, le vrai". *Cahiers d'analyse textuelle* 13: 7-22.
- Lawson, Thomas (1984) "Last Exit: Painting" in Wallis (1984a): 152-65.
- Lee, A. Robert (ed.) (1980) *Black Fiction: New Studies in the Afro-American Novel Since 1945*. London: Vision Press.
- Lefebvre, Henri (1968) *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris: Gallimard.
- Le Goff, Jacques and Nora, Pierre (eds) (1974) *Faire de l'histoire*, 3 vols. Paris: Gallimard.
- Leitch, Vincent B. (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia University Press.
- (1986) "Deconstruction and Pedagogy" in Nelson (1986a): 45-56.
- Lemaire, Gerard-Georges (1981) "Le Spectre du post-modernisme". *Le Monde-Dimanche* 18 octobre: XIV.
- Lentricchia, Frank (1980) *After the New Criticism*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- Lerner, Gerda (1979) *The Majority Finds its Path: Placing Women in History*. London: Oxford University Press.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel (1979) *Carnival in Romans*, trans. Mary Feeney. New York: Braziller.
- Lethen, Helmut (1986) "Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avantgarde and the Debate on Postmodernism" in Fokkema and Berton (1986): 233-8.
- Levine, George (1968) *The Boundaries of Fiction: Carlyle, Macaulay, Newman*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Levine, Paul (1966) "Reality and Fiction". *Hudson Review* 19, 1: 135-8.
- (1985) *E. L. Doctorow*. London and New York: Methuen.

SADRŽAJ

Zahvalnosti	5
Predgovor.....	8
I	
1. Teoretizovanje postmodernog: ka poetici	16
2. Uobličavanje postmodernog: parodija i politika.....	48
3. Ograničavanje postmodernog: paradoksalne posledice modernizma.....	72
4. Decentriranje postmodernog: eks-centrično.....	105
5. Kontekstualizovanje postmodernog: iskazivanje i osveta "žive reči"	133
6. Istorizovanje postmodernog: problematizovanje istorije	154
II	
7. Istorioografska metafikcija: rasonoda prošlog vremena	178
8. Intertekstualnost, parodija i diskursi istorije.....	208
9. Problem reference.....	237
10. Istorijski subjekt u/prema istoriji(e) i njegova priča	264
11. Diskurs, moć, ideologija: humanizam i postmodernizam	296
12. Politički dvostruki govor.....	332
13. Zaključak: poetika ili problematika?	366
BIBLIOGRAFIJA.....	381

Linda Hačion
POETIKA POSTMODERNIZMA

prvo izdanje

Glavni urednik
Jovan Zivlak

Recenzenti
Miodrag Radović
Jovan Zivlak

Likovna oprema
Y. X.

IP SVETOVI
Arse Teodorovića 11
Novi Sad

Priprema
KRAJ BELINE

Štampa
ART PRINT
Novi Sad

1996.

*Knjiga je štampana uz pomoć Pokrajinskog
sekretarijata za nauku, kulturu i obrazovanje*