DDR - TEORIJE SAVREMENE EKSPERIMENTALNE TEKSTUALNE PRODUKCIJE

By Luka Bešlagić - I provera

WORD COUNT 100935
TIME SUBMITTED 17-OCT-2016 12:52PM
PAPER ID 25428407

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU
FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

DOKTORSKA DISERTACIJA

TEMA:

TEORIJE SAVREMENE EKSPERIMENTALNE TEKSTUALNE PRODUKCIJE

Mentor:
dr Miodrag Šuvaković,
redovni profesor

Kandidat:
ma Luka Bešlagić, 15/4304

2016.

APSTRAKT

Predmet doktorske disertacije je teorijska konceptualizacija pojma *eksperimentalne tekstualne produkcije*, oznake za nekonvencionalnu književnu praksu koja se, počevši od pojave posleratnih neoavangardnih tekstualnih pokreta, postupno vezuje za metajezičku autorefleksiju i prodor teorijskog diskursa u telo prvostepenog diskursa književnosti. Osnovna teza rada jeste da tako nastali modusi subverzivne tekstualnosti zahtevaju nove – ne-književne, hibridne, transdisciplinarne – forme teoretizacije, a koje se predlažu studijom (ilustracije radi, tradicionalni, *humanistički* pojam „književnog stvaralaštva" zamenjuje se materijalističkim *antihumanizmom* „tekstualne produkcije"). Za metod rada je karakteristično operisanje sa samim teorijskim konceptima, pojmovima i terminima; izuzimajući nekoliko odabranih studija slučaja – u okviru kojih se teorijski metajezik aplicira na prvostepenu praksu eksperimentalne tekstualne produkcije (na primer, Bečka grupa i francuski *novi roman*) – dominantna je drugostepena epistemološka rasprava fokusirana na elemente teorijskih diskursa, pa je rad u velikoj meri koncipiran i realizovan kao jedna *metateorijska studija*. Kroz tri centralna poglavlja izlažu se, ali i kritički tretiraju, tri teorijske paradigme – odnosno, tri teorijska problema – savremene transgresivne tekstualne produkcije: radikalnim lingvističkim skepticizmom utvrđuje se *jezičko-kritička* pozicija nemačko-austrijske *filozofije jezika*, pre svega zastupljena u radovima Ludviga Vitgenštajna (poglavlje br. 2); sučeljavanjem teorijskih platformi *strukturalizma* i *poststrukturalizma* istražuje se *francuska epistemologija tekstualnosti* (3); *relacija teorijskog i književnog pisma* ispituje se ukazivanjem na složene procese uodnošavanja ta dva diskurzivna registra, te sve izraženiju nemogućnost da se ovi diskursi direktno razdvoje i jasno razgraniče (4), a takav modus hibridne tekstualnosti neposredno je demonstriran izvođenjem jednog poližanrovskog teksta pri samom završetku studije. Radom se potvrđuje osnovna hipoteza: eksperimentalna tekstualna produkcija ne može se metajezički tretirati nezavisno od savremenosti transdisciplinarne teorije i, konkretnije, *transdisciplinarnog pisma* – oblika teoretizacije koji specifičnosti teorijskog diskursa intertekstualno povezuje sa retoričkim strategijama književnosti.

Ključne reči: tekst, eksperimentalna tekstualna produkcija, teorija, diskurs, transdisciplinarnost, epistemologija, Bečka grupa, *novi roman*

THEORIES OF CONTEMPORARY EXPERIMENTAL TEXTUAL PRODUCTION

ABSTRACT

This dissertation examines the notion of the *experimental textual production*, an unconventional literary practice historically related to the emergence of the postwar neo-avant-garde artistic movements, and spanning to the present, which have gradually developed metalinguistic autoreflexion, and initiated the process of inscription of theoretical discourse into the body of the first-level literary language. The basic hypothesis of the paper is that such a forms of textuality require new – non-literary, hybrid, transdisciplinary – theoretical approaches and conceptualization; these modes of theoretization are mapped, presented, and critically interpreted in this study (for instance, the traditional *humanistic* term „literary creation" is being replaced with the materialistic *antihumanism* of the „textual production"). Notwithstanding the few selected case studies, in which theoretical metalanguage provides an analytical framework for the reading of the experimental textual practice (e.g. Vienna Group and French *new novel*), dissertation is mainly conceived as a *metatheoretical study*, an epistemological and methodological discussion focused on the very elements of theoretical and philosophical discourses – concepts, notions, and terms. Three central chapters examine three different theoretical paradigms and issues of contemporary transgressive and subversive textual production: radical *linguistic skepticism* and *critique of language* mainly represented by the philosophy of Ludwig Wittgenstein (Chapter 2); *structuralist* and *poststructuralist epistemology of textuality* (3); and finally, particularity of contemporary *relation between theoretical and literary writing* – traditionally, two disparate and conflicting discourse registers – clearly demonstrated and approved in the separate poly-genre subchapter (4). The initial hypothesis has been confirmed: current theoretization of the experimental textual production should explicitly acknowledge the necessity of a hybrid transdisciplinary approach as an indispensible theoretical discourse in the form of *writing* [*écriture*] which links intertextually distinctiveness of theory and philosophy with rhetorical strategies of literature.

Keywords: text, experimental textual production, theory, discourse, transdisciplinarity, epistemology, Vienna Group [*Wiener Gruppe*], French *new novel* [*nouveau roman*]

KOMISIJA ZA ODBRANU DOKTORSKE DISERTACIJE

1. Dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, mentor
2. Dr Dubravka Đurić, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, član komisije
3. Dr Nikola Dedić, vanredni profesor, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, spoljašnji član komisije

Datum odbrane _____

Sadržaj

1. UVOD.

Opšti problemi teoretizacije tekstualne produkcije (O teoriji i teorijama, i …) 1

2. *NOCH EINMAL ÜBER DIE SPRACHKRITIK:* NEMAČKO-AUSTRIJSKE TEORIJE JEZIKA I EKSPERIMENTALNE KNJIŽEVNOSTI

2.1. Osnovne karakteristike eksperimentalne tekstualne produkcije i pojam eksperimenta u umetnosti i književnosti 18

2.1.1. Mogući kriterijumi procene radikalnosti i transgresivnosti jednog eksperimentalnog teksta 18

2.1.2. Eksperiment, eksperimentalno, eksperimentalnost 23

2.2. Približavanje teoriji tekstualne prakse: savremenost vitgenštajnovskog jezičkog obrta i performativna teorija jezika 29

2.2.1. Ludvig Vitgenštajn: filozofija jezika, kritika jezika 30

2.2.2. Performativnost jezika i performativnost književne prakse 35

2.3. Teorije jezičko-eksperimentalne književnosti na nemačkom govornom području 42

2.3.1. Odabrane teorije jezičko-eksperimentalne književne prakse 43

2.3.2. Radikalni ulog proizvodnje eksperimentalnih tekstova većeg formata 47

2.3.3. Kritika i dekonstrukcija teorije avangarde Petera Birgera 50

2.3.4. Poteksperimentalna književnost 53

2.3.5. Transgarde 58

2.3.6. Zaključak: Jezik kao materijal 61

2.4. Bečka grupa: jezičko-kritička medijalnost teksta 63

2.4.1. Distniktivnost austrijskog kulturalnog konteksta: još jedna post-birgerovska teorijska interpretacija 63

2.4.2. Bečka grupa: jedna moguća istorija 64

2.4.3. H. K. Artman: sinteza prakse pesništva i prakse svakodnevnog življenja 67

2.4.4. Gerhard Rim: od proizvodnje konkretne poezije do neophodnosti istoriografske i dokumentarističke prakse arhiviranja 69

2.4.5. Konrad Bajer: jezik i solipsizam 71

2.4.5.1. Istorija i montaža: *glava vitusa beringa* 72

2.4.5.2. Jezički iskazi, montaža, autobiografija: *šesto čulo* 76

2.4.6. Rizomatičnost konkretističkog jezika Fridriha Ahlajtnera 80

2.4.7. Osvald Viner: fatalizam jezičkog obrta i meta-epistemologije 83

2.4.8. Književni kabarei: relacija glasovne, pismovne i telesno-bihevioralne stvarnosti 85

2.4.9. Finalni komentar: Bečka grupa kao postavangardna formacija 86

3. *IL N'Y A PAS DE HORS-TEXTUALITÉ*: FRANCUSKE TEORIJE TEKSTUALNE PROIZVODNJE

3.1. Teorijski odnosi, relacije, prožimanja, presecanja i suprotnosti strukturalizma i poststrukturalizma 88

3.1.1. Strukturalizam: kratko podsećanje na jednu dominantnu teorijsku platformu 88

3.1.2. Poststrukturalističko otvaranje teksta 94

3.1.3. Strukturalizam *versus* poststrukturalizam, strukturalizam + post-strukturalizam *etc.* 97

3.2. Francuska epistemologija teksta i tekstualnosti 100

3.2.1. Tekst kao produktivnost: proizvodnost teksta i pojam pisma 100

3.2.2. Dodatak, derivat, sekundarnost i eksteriornost: status pisma u Deridinoj filozofiji i tekstualnoj produkciji 103

3.2.3. Francuska: jedna kultura tekstualnosti i pisma 108

3.3. Radikalna materijalistička teorija tekstualne produkcije 110

3.3.1. Ka antihumanističkoj interpretaciji književnosti 100

3.3.2. Materijalnost tekstualne prakse: jedan proizvodni rad 113

3.3.3. Pjer Mašere: delatnost književne proizvodnje 116

3.3.4. *Tel Quel*: jedna *teroristička* teorijsko-književna platforma 119

3.3.5. Nekoliko zaključaka o metodološkoj potencijalnosti materijalističke, označiteljski orijentisane teorije tekstualne proizvodnje 129

3.4. Alen Rob-Grije: jedna praksa antihumanističke tekstualnosti 131

3.4.1. AR-G: O partikularnim teorijskim razlozima za neobičan odabir studije slučaja 131

3.4.2. Francuski *novi roman*: kontekstualni okvir jedne radikalne tekstualne prakse 132

3.4.3. Generalne teorijske pretpostavke novog romana 135

3.4.4. Alen Rob-Grije, *Ka novom romanu*: praksa pre teorije, teorija posle prakse i druga uodnošavanja ravni teorije i prakse novog romana 137

3.4.5. Objektivni opisi Rob-Grijea, objektni opisi Rob-Grijea: artificijelnost antihumanističkog pisma 142

3.4.6. Tekst kao tekst i svet kao tekst: poststrukturalistički aspekti *novog novog romana* 149

3.4.7. Dve tekstualne strategije pozne Rob-Grijeove produkcije: generatori teksta i intertekstualni asamblaž 154

3.4.8. Telkelovska kritika Rob-Grijea: odabrani teorijski problemi 157

3.4.9. AR-G: Nekoliko zaključnih napomena 160

ADDENDUM.

Tekst kao medij *vs.* tekst kao tekst: Sasvim kratka kritičko-komparativna beleška o dve moguće teorijske paradigme i dva korespondentna modusa tekstualne prakse 164

4. TEORIJA, TEKST, DOGAĐAJ: DOGAĐAJNOST TEORIJSKE TEKSTUALNOSTI

4.1. Teorijska tekstualna praksa: transformacija teorijskog diskursa u tekstualnost teorijskog pisma 167

4.1.1. Odgovor na pitanje „Šta je teorija?“ 167

4.1.2. Teorija kao praksa pisanja, teorija kao tekst: upis tekstualnosti u prostore teorije 171

4.1.3. Brisanje diskurzivnih granica između filozofije, nauke i književnosti: tekstualna paradigma postmetafizičkog mišljenja 174

4.1.4. Jedna kratka ilustracija: Deridin projekt tekstualnosti filozofije 177

4.1.5. Ne *tvrda teorija*, već *meko pismo*: razgraničenje dva diskurzivna modusa teorijske tekstualnosti 181

4.2. Teoretičnost teksta, tekstualnost teorije: praksa i analiza 184

4.2.1. Hronologija konstituisanja teorijske tekstualne prakse: smena nehotičnog prodora metajezika programskim upisom teorije 184

4.2.2. Početak moderne pseudonauke: ’patafizika – teorija partikularnog i simulakrumsko predočavanje naučnog diskursa 186

4.2.3. Transdiskurzivnost *poboljšanja centralne evrope*, teorijskog romana Osvalda Vinera 189

4.2.4. Američka praksa jezičke poezije i projekt hibridnog časopisa *L=A=N=G=U=A=G=E*: tekstualna produkcija determinisana savremenim diskursima *teorije* 195

4.2.5. Problem teoretizacije teorijsko-književnih i književno-teorijskih tekstova: jedan dodatni komentar 200

4.3. Fragmentarno problemsko uodnošavanje predstavljenih teorijskih diskursa i skiciranje metoda jedne teorije savremene eksperimentalne tekstualne produkcije 203

4.3.1. Još jednom o bazičnom teorijskom ulogu i doprinosu rada, sa posebnim osvrtom na specifičnost hibridnog pisma transdisciplinarne teorije 203

4.3.2. Karakteristike predloženih i izvedenih analiza i teoretizacija: antitotalizujuća i arbitrarno postavljena metajezička eksploatacija označiteljskih elemenata teksta 207

4.3.3. O dodatnim metodsko-epistemološkim ograničenjima predstavljenih analiza i teoretizacija: problem teorijske motivacije, problem selekcije 211

4.3.4. Modusi prodora teorije u telo književnog teksta: opšte mapiranje svih slučajeva predočenih odnosa teorije i književnosti 214

4.3.5. Dekonstrukcija sintagme „teorije savremene eksperimentalne tekstualne produkcije“: zaključni značenjski zaokret 216

4.4. Jedan poližanrovski tekst: performativna demonstracija transdisciplinarno nehijerarhizovane eksperimentalne tekstualnosti 219

4.4.1. Početne napomene o uvodnom rečeničnom iskazu teksta 219

4.4.2. Automatizam teorijske tekstualne proizvodnje: *theorisme automatique* 222

4.4.3. Tekstualistički i tekstualni problemi emfaze: tipografsko-ortografska demonstracija 225
4.4.4. Autorefleksivnost autorefleksije: analiza *Dva govora romana* 228
4.4.5. Materijalni završetak aktuelnog teksta – jednog potpoglavlja 233

5. ZAKLJUČAK.

Rezime, mapa, sinteza 235

GLOSAR. Partikularne teorijske upotrebe najvažnijih pojmova i termina 241

LITERATURA 246

BIOGRAFIJA 261

1. UVOD.

Opšti problemi teoretizacije tekstualne produkcije

(O teoriji i teorijama, i ...)

Centralni predmet ovog rada obrazuju različiti i raznorodni teorijski pristupi koji – kao autonomne diskurzivne platforme, sa jedne strane, a potom i već uodnošeni diskursi u vidu hibridne, multi-, inter- i transdisciplinarne teorije, sa druge – mogu biti primenjeni na teoretizaciju savremenih modusa eksperimentalne tekstualne produkcije. Temeljni teorijski problem studije proizlazi iz – terminom Pola de Mana (Paul de Man) – *otpora* (*résistance*)[1] koji nastaje prilikom pokušaja zasnivanja i utvrđivanja teorijsko-interpretativnog okvira radikalnih, transgresivnih i subverzivnih vidova tekstualne prakse. S obzirom da prakse eksperimentalne tekstualne produkcije – kao osavremenjeni analogon za najradikalnije manifestacije i pojavnosti avangardne književnosti – svojom nekonvencionalnom diskurzivnošću, tekstualošću, pa i medijalnošću najčešće izmiču metajezičkom interventnom zahvatu tradicionalnih, ali često i savremenih oblika istorije i teorije književnosti, u radu se pre svega problematizuju status i funkcija određenih teorijskih metagovora, te njihova potencijalna i navodna adekvatnost naspram proučavanog prvostepenog fenomena transgresivnih tekstualnih praksi. Ukratko, potrebno je ponuditi odgovor na pitanje o tome na koji način je moguće interpretirati, tumačiti i analizirati – iz drugostepene naučne, filozofske i/ili teorijske metajezičke pozicije – prakse eksperimentalne tekstualne produkcije, posmatrane pri tome kao svojevrsni – pojmom Ibera Damiša (Hubert Damisch) – *teorijski objekt* (*objet théorique*)[2].

Neposrednim jezičkim razlaganjem naslova ovog rada, njegovi sastavni elementi – pojmovi i termini – mogli bi se ukratko predstaviti i objasniti na sledeći način. Pre svega, *teorija* označava specifični metajezik koji naspram objekta-govora prvog reda ne mora nužno zauzeti direktno eksplanatornu niti eksplikativnu poziciju. Teorija – u svom savremenom

[1] Paul de Man, „Resistance to Theory", u *Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, str. 3–20. Cf. Novica Milić, „A. Uvod u ideju dekonstrukcije", u *ABC dekonstrukcije*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998, str. 11–17. Pojam otpora u teoriji Pola de Mana može se, zapravo, dvostruko odrediti: sa jedne strane, sami tekstovi, kao prvostepeni predmet ili objekt proučavanja, pružaju otpor svakoj totalizujućoj koncepciji sveukupne i adekvatne metajezičke interpretacije; sa druge strane, postoji svojevrsni *otpor teoriji* (proglašen u istoimenoj eseju, *The Resistance to Theory*, 1982), koji je posledica savremenog *anti-teorističkog* – i, načelno, *anti-intelektualnog* – epistemološkog horizonta. U odnosu na teorijsko-ideološku poziciju ovog rada, taj horizont se može smatrati problematičnim i retrogradnim imajući u vidu, na primer, antimetafizičke i antiesencijalističke pretpostavke teorije poststrukturalizma, postmodernizma i drugih srodnih teorijskih diskursa.

[2] Yve-Alain Bois, Denis Hollier i Rosalind Krauss, „A Conversation with Hubert Damisch", u *October*, Vol. 85, Summer, 1998, str. 8.

određenju unutar istorijskih uslova i kontekstualnih okvira *epohe teorije* (*The Time of Theory*)[3] – suprotstavlja se tradicionalističkim zamislima nauke i filozofije, mada sa njima istovremeno obrazuje jednu konceptualnu trijadu;[4] stoga je odnos *nauka – filozofija – teorija* posebno značajan kako bi se, u kasnijim delovima studije, jasnije uočila i iskazala specifičnost i jedinstvenost samog pojma teorije. Terminom *savremeno* se, na prvostepenom jezičkom nivou, ukazuje na brojne transgresivne tekstualne prakse započete nakon Drugog svetskog rata, inicirane delovanjem različitih posleratnih neoavangardnih pokreta; na drugostepenom nivou govorâ nauke, filozofije i teorije, istim terminom referiše se na teorijske pojave i tendencije počevši od – ili, zapravo, po završetku – francuskog strukturalizma. Pojam, odnosno specifični prefiks *eksperimentalno*, sagledava se na dva suprotstavljena načina: u užem smislu, eksperiment u umetnosti i književnosti nastaje analogno koncepciji eksperimenta u prirodnim naukama (uključujući njegove formalne faze, kao što su priprema, realizacija, verifikacija i druge); u širem smislu, reč je o svojevrsnom sinonimu za transgresivnu, radikalnu, subverzivnu umetničku praksu (na primer, termin „eksperimentalni film"), a ovo drugo određenje pojma eksperimentalnog ujedno je i ono na koje se najučestalije upućuje u ovom radu. Konačno, sintagma *tekstualna produkcija*, kao što je prethodno već nagovešteno, upotrebljava se kako bi se mapirali različiti modusi radikalne i transgresivne književnosti; u stvari, potonja oznaka – „književnost" – najčešće se izbegava u odnosu na teorijsku poziciju studije i njen specifično redukovani i svedeni teorijski vokabular, te upotrebljava tek sporadično, kao jedan mogući sinonim, pre svega iz stilskih razloga. Stoga tekstualna produkcija – kao materijalistički orijentisani termin – jeste jedan od središnjih pojmova studije, neprestano podložan različitim singularnim i partikularnim teoretizacijama i problematizacijama izvođenim sa mesta odabranih diskurzivnih i teorijskih platformi. Sve u svemu, svaki od navedenih termina iz naslova rada kasnije se preciznije određuje, ali i detaljnije preispituje, pa tako gorenavedene sažete definicije, objašnjenja i kontekstualizacije imaju samo privremenu – takoreći, *uvodnu* – eksplanatornu ulogu.

U skladu sa definicijom pojma koja se primenjuje i eksploatiše u ovom radu, termin *eksperimentalna tekstualna produkcija* označava i obuhvata radikalne i transgresivne književno-umetničke – ali i: naučne, filozofske, teorijske – prakse generisanja i proizvođenja

[3] Patrick Ffrench, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Clarendon Press/Oxford University Press, Oxford/New York, 1995. O prevodu pojma na srpski jezik, kao i o srodnom obliku njegove teoretizacije, videti: Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4: fundamentalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2007, a posebno potpoglavlje „1.3. Konstituisanje i strukturiranje epohe teorije", str. 43–60.
[4] *Ibid.*, str. 14–17.

različitih tekstova.[5] Ograničivši se tek na manji broj primera praksi nekovencionalne tekstualne produkcije, kao i na podjednako limitiran skup teorijskih diskursa koji ili direktno objašnjavaju ili posredno mogu objasniti te prakse, konstituiše se korpus odabranih i relevantnih tekstova ove studije. Tako pojedine teorije koje se problematizuju u ovom radu – na primer, Ostinova (J. L. Austin) filozofija jezika i teorija performativa – nisu direktno uzimale književno-tekstualne prakse za predmet svog proučavanja,[6] dok su neki drugi pristupi – primera radi, *telkelovska* (*Tel Quel*) teorija revolucionarne tekstualnosti – neposredno i eksplicitno raspravljali o radikalnim vidovima tekstualne produkcije i, štaviše, identitetski temeljno bili vezani za književne, mada ekskluzivno transgresivne i subverzivne, diskurse i prakse. Naravno, uspostavljanjem alternativne forme teoretizacije tekstualnih praksi, suprotstavljene tradicionalnom obliku istorije i teorije književnosti, takav vid tumačenja i analize retrospektivno bi se mogao primeniti i na sve one istorijske pojave u književnosti koje, unutar svog izvornog društveno-kulturalnog konteksta, nimalo nisu pretendovale na radikalnost i političnost svoje pozicije, poput realističkog romana 19. veka. Tada bi – srodno neuobičajenim semiološkim i tekstualnim analizama proze Balzaka (Honoré de Balzac) koje je svojevremeno realizovao Rolan Bart (Roland Barthes)[7] – čak i sasvim konvencionalni i žanrovski formalni vidovi književne produkcije mogli biti interpretirani, u skladu sa pozicijom materijalističke poststrukturalističke teorije, kao skriveni modusi subverzivne i dinamične tekstualne prakse. U isto vreme, to bi predmet proučavanja – ograničen ovom studijom na radikalne i transgresivne moduse tekstualnosti – značajno proširilo na celokupno polje književne produkcije, kao i, usled takve mogućnosti rastegljivosti pojma, na mnoge druge heterogene manifestacije i oblike tekstualne prakse. U tom slučaju bi se, u skladu sa teorijskim okvirom predočenim ovim radom, u eksperimentalnu tekstualnu produkciju mogli uvrstiti ne samo različiti književno-avangardni, već i brojni naučni, filozofski i, pre svega, *teorijski tekstovi*.

Ne računajući njen uvodni i zaključni deo, studija obuhvata tri veća poglavlja, čije se centralne teme i problemi ukratko predstavljaju u nastavku. Nakon uvoda koji postavlja opšta metateorijska, epistemološka i metodološka pitanja (*poglavlje br. 1*), rad kroz dva naredna poglavlja problematizuje teorijske diskurse i prvostepenu tekstualnu produkciju unutar

[5] Tako, Filip Solers sebe i druge autore čiji su radovi objavljivani u časopisu *Tel Quel* upravo imenuje kao *proizvođače tekstova* (*producteurs de textes*). Philippe Sollers, „Entretien", u *VH 101*, numéro 2, été 1970, Editions Essellier, Paris, str. 105.

[6] Štaviše, u radovima potonjeg mislioca umetnička i književna delatnost bila je prepoznata kao izrazito problematična, zbog pseudo-performativnog, odnosno kvazi-jezičkog statusa njene delatnosti, što se, kao filozofsko-teorijski problem, istražuje u potpoglavlju br. 2.2.

[7] Roland Barthes, *S/Z*, Hill and Wang, New York, 1974.

društveno-istorijskih uslova dve velike evropske kulture: Nemačke i Francuske. Na nemačkom govornom području (*poglavlje br. 2*), eksperimentalna književna praksa je ponajviše bila vezana za filozofiju i kritiku jezika (*Sprachphilosophie*, *Sprachkritik*), odnosno veliki epistemološki zaokret iniciran takozvanim *jezičkim obrtom* (*linguistic turn*, *linguistische Wende*). Nakon važnih istraživanja više značajnih autora – filozofa, teoretičara, estetičara, naučnika – koji su još na prelazu iz 19. u 20. vek postavili temelje radikalne kritike jezika, posebno se izdvaja rad Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein), mislioca koji je možda najdirektnije imao uticaja na posleratne umetničke i književne neoavangardne pokrete: pre svih, na Bečku grupu (*Wiener Gruppe*),[8] o kojoj se opširnije raspravlja u okviru zasebne studije slučaja.[9] U nemačko-austrijskoj sekundarnoj, književno-istorijskoj i teorijskoj literaturi, najčešće se pojam eksperimenta vezivao za transgresivne književne prakse: postoji mnogo, više ili manje poznatih knjiga i studija koje neposredno raspravljaju o avangardnim i subverzivnim strategijama *eksperimentalne književnosti*,[10] interpretirane pritom kao nekonvencionalni (nenarativni, nemimetički, tipografski nestandardni, nemotivisano fragmentarni itd.) modus diskurzivnosti. Za posleratnu tekstualnu produkciju na nemačkom jeziku – posebno za austrijsku tekstualnu praksu, čime ona upravo i sprovodi svoju jedinstvenu kulturalnu diferencijaciju[11] – karakteristično je temeljno nepoverenje i fundamentalni skepticizam prema jeziku (*Sprachskepsis*) i svim njegovim mimetičkim, komunikacijskim i referencijalnim moćima. Zbog toga filozofija jezika sa nemačkog govornog područja – proširena i na druge teorijske diskurse, izvedene iz poznog Vitgenštajna, poput Ostinove i Serlove (John Searl) teorije govornih činova – i dalje zadržava svoju metajezičku relevantnost pri teoretizaciji eksperimentalne tekstualne produkcije. Tako, nemačka i austrijska neoavangardna tekstualna praksa na koju se referiše i koja se analizira u radu ne proizvodi estetske predmete – književna dela, već subverzivne tekstove koji istražuju mogućnosti i iskušavaju krajnje granice onog *jezičkog* u „prirodnim" i „veštačkim jezicima". Karakteristika tih istraživanja, iako primarno smeštenih u dimenziju i ravan jezika u užem i

[8] O ovom uticaju, u odnosu na tekstualnu produkciju pokreta, prethodno sam pisao u tekstu: „The Influence of Wittgenstein's Philosophy of Language on the Textual Production of the Vienna Group", u *Art+Media*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, br. 9, 2016, str. 55–64 [u štampi]. Videti, takođe: Oswald Wiener, „Wittgensteins Einfluß auf die *Wiener Gruppe*", u *Wittgenstein und: Philosophie, Literatur*, Wendelin Schmidt-Dengler et al. (ur.), Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1990, str. 89–108.

[9] Videti potpoglavlje br. 2.4.

[10] Pojedini od tih teorijskih naslova navedeni su u potpoglavlju br. 2.1, a zatim su detaljnije kritički predstavljeni u potpoglavlju br. 2.3.

[11] Cf. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz, Salzbrug, 2010; Ulrich Greiner, „Der Tod des Nachsommers. Über das 'Österreichische' in der österreichischen Literatur", u *Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Hanser, München/Wien, 1979, str. 9–57.

širem smislu, jeste i preispitivanje same *medijalnosti teksta*, koji se tada sagledava kao jedan poseban društveni medij i tehnologija.[12]

Za razliku od nemačko-austrijskog pojma eksperimentalne književnosti, u radikalnim teorijskim diskursima francuske kulture dominira pojam *tekstualne produkcije* – koji je, ujedno, ključni teorijski termin ove studije. Tako je sledeće poglavlje rada (*poglavlje br. 3*) predviđeno za pojedinačne teorije teksta i tekstualnosti, kao i srodne prvostepene tekstualno-književne prakse realizovane na francuskom jeziku, što je prvenstveno rezervisano za *novi roman* (*nouveau roman*) Alena Rob-Grijea (Alain Robbe-Grillet). Opšte je poznata činjenica savremene teorije humanistike da je strukturalna lingvistika Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure) postala polazišna osnova za kasnije formirane teorijske platforme strukturalizma i poststrukturalizma, čak iako je potonja teorijska pozicija bila najdirektnije kritična prema impliciranoj metafizici sadržanoj u svetonazoru, te postvarenoj predavanjima i spisima švajcarskog lingvistike; značaj Sosirovog učenja kao referentne tačke kasnijih teorija, prema tome, uočljiv je kod različitih savremenih teorijskih govora, i ne bi se mogao, uprkos svemu, lako osporiti. Teorijski pristupi o kojima se raspravlja u ovom poglavlju ponekad su i male, singularne teorije teksta i tekstualnosti, koje nemaju prestižni status velikih i opštih teorijskih platformi kao što su strukturalizam i poststrukturalizam: nekada je, u stvari, dovoljan samo jedan koncept ili pojam da se na osnovu njega izvede i razvije takva *mala teorija* – na primer, teorija tekstualnih generatora Žana Rikardua (Jean Ricardou). Najvažniji doprinos tih teorijskih pristupa, uvažavajući posebnosti svih njihovih međusobnih razlika, jeste konstituisanje materijalističke interpretacije tekstualne produkcije, kao gotovo *bazične teorijske platforme rada*, otvoreno suprotstavljene *humanističkom* konceptu „književnosti". No, pored toga, posebna pažnja pridaje se povezanosti i uzglobljenosti metajezika – uobičajeno, književne kritike – i tekstualne prakse kao govora prvog reda, jednoj vezi izrazito karakterističnoj za posleratnu francusku kulturu. Možda najsnažniju simbiozu takvog tipa u novijoj istoriji francuske književnosti uspostavili su, pre svih, *novi roman* i *nova kritika* (*nouvelle critique*): ilustracije radi, rani tekstovi Rolana Barta – kasnije uključeni u njegovu slavnu kolekciju *Kritički eseji* (*Essais critiques*, 1964) – doprineli su jednoj sasvim specifičnoj recepciji prvih romana Rob-Grijea, zasnivajući svojevrsni „žanr" *objektivne* ili

22

[12] Cf. na primer: Peter Weibel (ur.), *die wiener gruppe: ein moment der moderne 1954–1960: die visuellen arbeiten und die aktionen = the vienna group: a moment of modernity 1954–1960: the visual works and the actions: friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener*, Springer, Wien, 1997.

objektne književnosti,[13] upisujući u tadašnji Rob-Grijeov opus teorijske premise kojih ovaj autor prvobitno nije ni bio svestan, niti su one bile deo njegove intencije, ali koje je na kraju ipak prihvatio.[14] Na taj način su različite teorijske interpretacije jezika i teksta postupno pronašle svoje mesto u tekstualnosti književne prakse (kulminacija takvog pismovnog poližanrovskog modusa jeste produkcija časopisa *Tel Quel*), a posledica tog odnosa bilo je sve izraženije brisanje jasne granice između teorijskog i književnog teksta, kao i usložnjavanje veze koja se uspostavlja između njihovih znakovnih struktura – što je temeljni problemski predmet narednog poglavlja.

Danas – ili, tačnije, već tokom više decenija – teorija se određuje i shvata kao sasvim specifična forma diskursa, odnosno – parafrazom naslova jednog važnog eseja Ričarda Rortija[15] – (*teorija*) *kao oblik pisma*.[16] U pitanju je tekstualna produkcija u epohi teorije, o kojoj, kao savremenom pojmu, raspravlja Patrik Frenč (Patrick Ffrench), imenujući i opisujući prvenstveno teorijsko-terorističku – *terorističku*[17] – delatnost francuske grupe *Tel Quel*.[18] Zbog toga se poslednje veliko poglavlje studije (*poglavlje br. 4*) posvećuje karakteristično savremenom, fatalno neraskidivom odnosu između književnog i teorijskog diskursa, intertekstualno umreženih u rizomsku strukturu hibridne i poližanrovske tekstualnosti. Na tom mestu, ključna je nemogućnost da se utvrdi jasna distinkcija između književnog i teorijskog teksta:[19] stoga se, tokom rada, ova dva modusa diskurzivnosti i tekstualnosti često tretiraju kao sinonimni i analogno funkcionalni, te se uglavnom odustaje od utopijskog i idealističkog nastojanja uspostavljanja – navodno stabilne i izvesne – jezičke i žanrovske hijerarhije. No, ukoliko bi se ipak insistiralo na definisanju relacije i uodnošavanja teorijsko-kritičkog i filozofskog teksta, sa jedne strane, i književnog teksta, sa druge, mogli bi se izdvojiti, barem u odnosu na specifičnost i ograničenost epistemoloških istraživanja

---

[13] Roland Barthes, „Objective Literature" i „Lite[12]Literature", u *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 1972, str. 13–24, 51–58. Videti i: Ronald L. Bogue, „Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text", u *Criticism*, Vol. 22, No. 2, Spring 1980, str. 156.

[14] Za a[199]„kritičkog dijaloga" uspostavljenog na relaciji *Bart – Rob-Grije*, videti recentnu studiju: Fanny Lorent, *Barthes et R[52]e-Grillet: un dialogue critique*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2015.

[15] Richard Rorty, „Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida", u *Consequences of Pragmatism: Essays, 1972–1980*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, str. 90–109.

[16] Cf. Fransoa Kise, „Književnost i teorija", u *French Theory*, Karpos, Loznica, 2015, str. 101–138.

[17] Eksplicirajući i opravdavajući svoju odluku da odabere navedeni termin, autor gorecitirane studije *French Theory* ističe: „Upotrebićemo ovaj termin, kao što je uobičajeno u engleskom jeziku (*theorist*), kako bismo označili određena retorička zastranjenja u upotrebi teorije na katedrama za američku književnost – zastranjenja koja konzervativci smatraju doslovno *terorističkim*." *Ibid.*, str. 60. Međutim, u kontekstu ovog rada termin ima afir[5]ativni diskurzivni tretman.

[18] Patrick Ffrench, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, *op. cit.* O pokretu se raspravlja u okviru poglavlja br. 3 (videti, konkretnije, 3.3.4).

[19] U pitanju je, rečima Kisea, „proces nerazlučivanja književnog i filozofskog korpusa". Fransoa Kise, *op. cit.*, str. 107.

predviđenih i realizovanih ovom studijom, tri mogućnosti ili „slučaja“: 1. teorijsko-kritički i književni tekst se fundamentalno i ontološki razlikuju: teorijsko-kritički tekst tada jeste *drugo* od književnog teksta, što je i najčešće shvatanje opisanog odnosa; 2. teorijsko-kritički i književni tekst predočeni su, izvedeni i realizovani u zajedničkoj intertekstualnoj ravni: na primer, Deridino (Jacques Derrida) slavno „čitanje“ Solersovog (Philippe Sollers) romana *Brojevi* (*Nombres*, 1968),[20] gde postoji samo jedan tekst,[21] koji rizomski povezuje jezik-objekt i metajezik[22]; 3. sâm teorijsko-kritički ili filozofski tekst – iako u uobičajenim konceptualizacijama prepoznat kao tek jedna izvedena, drugostepena jezička struktura, odnosno govor drugog reda – određuje se kao književno-poetski, umetnički tekst, a koji, sa svoje strane, takođe može biti „zahvaćen“ metajezicima i n-to stepenim govorima. Teorija, tada, postaje svojevrsni sinonim za tekstualno-poetsku, glasovnu i pismovnu, autorefleksivnu i autoreferencijalnu[23] strukturu jednog – samo naizgled – drugostepenog govora o svom – zapravo, imaginarnom i fantazmatskom – prvostepenom predmetu izlaganja. Žak Derida bio je jedan od najradikalnijih praktikanata – pa otud i predstavlja izuzetno važnu autorsku figuru za ovu studiju – takve koncepcije *teorije kao posebnog oblika pisma* (nezavisno od toga što se potonji mislilac zasigurno ne bi složio sa izraženo simplifikujućim karakterom pomenute etikete), realizujući u dugom periodu od više decenija nebrojeno mnogo tekstova nastalih neuobičajenim postupcima presecanja i saodnošenja diskursâ filozofije i književnosti. U Deridinoj strategiji nije jednostavno bila reč o tome da li jedan diskurs prethodi drugom, da li su oni postavljeni kao simultani ili sinhroni itd. – pre je u pitanju bila delatnost i izvođenje njihovog neizvesnog, nesigurnog i nestabilnog uodnošavanja, koje je permanentno podložno promenama i vlastitom preispitivanju.[24] No, važnost teorije za tekstualnu produkciju ne ogleda se samo u njenoj neizbežnoj i nezaobilaznoj diskurzivnoj i tekstualnoj vezi sa pismom književnosti. Naime, intelektualno poznavanje različitih teorijskih diskursa – odnosno, teorijskih premisa, koncepata, pojmova i termina – u velikoj meri postaje nužan preduslov savremene umetničke prakse, pa tako i pismovno-tekstualne produkcije. U svom najekstremnijem obliku jedne takve tekstualne prakse – koja se, barem u internacionalnom

---

[20] Jacques Derrida, „Dissemination“, u *Dissemination*, University Press, Chicago, 1981, str. 287–366. Pogledati potpotpoglavlje br. 4.1.4

[21] Cf. Fransoa Kise, *op. cit.*, str. 82.

[22] O navedenoj distinkciji – *jezik-objekt/metajezik* – videti: Roland Barthes, „Literature and Metalanguage“, u *Critical Essays*, *op. cit.*, str. 97–98.

[23] Jedno od osnovnih svojstava *teorije* – čime se ona, ujedno, upravo kritički diferencira od drugih metajezika – jeste njena odlika i mogućnost permanentnog dovođenja u pitanje singularnosti i društvene determinisanosti vlastitog govora, metoda, implicirane političnosti itd. Cf. Miško Šuvaković, „Teoretizacija“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 706.

[24] Miško Šuvaković, „Umetnost i filozofija: Pristup 'odnosima' filozofije i umetnosti u XX veku“, u *Kultura*, br. 98, Zavod za proučavanje kulture, Beograd, 1999, str. 98.

kontekstu, možda više i ne može smatrati posebno radikalnom ili subverzivnom[25] – proizvođači tekstova operišu teorijskim diskursima ne samo kao sa metajezičkim govorom čija je uloga da autorefleksivno bliže odredi njihov umetnički rad (funkcionalna i praktična upotreba teorije i filozofije zarad bolje artikulisane eksplikacije sopstvene poetike), već sami teorijski diskursi postaju neposredni, *prvostepeni jezički materijal* koji se na različite načine, pomoću raznih metoda i tehnika, eksploatiše, na primer u svojoj znakovnoj, odnosno označiteljskoj dimenziji (ovaj koncept, u metateorijskoj praksi Miška Šuvakovića, nosi naziv *teorija u umetnosti*[26]). Nekoliko odabranih primera tekstualne produkcije, koji nisu tradicionalni narativni tekstovi sa zapletom i ne pripovedaju o fikcionalnim likovima, već se – samo prividno u ravni govora književnosti – služe i referišu na pojedine naučne, filozofske i teorijske pojmove i termine, najdirektnije odslikavaju ovu savremenu hipotezu.

Kako bi se neposredno materijalizovale izložene pretpostavke o kompleksnosti interdiskurzivnih tekstualnih relacija „teorijskog" i „književnog", u *potpoglavlju br. 4.4*, kojim se završava studija, u zajedničkoj tipografskoj ravni teksta demonstrira se opisana eksperimentalna praksa znakovnog umrežavanja teorije i književnosti, koja autoreferencijalno raspravlja o sopstvenom statusu poližanrovskog pisma; ali, pre toga, neophodno je pojasniti motive koji prethode tom zahtevu. Naime, upotreba određenih termina uvek razotkriva i demaskira specifičnu diskurzivnu, ideološku, političku, kao i teorijsku poziciju govornika. Iz tog razloga, u celom radu se uporno insistira na izgradnji – **i** *izvođenju* (*performing*) – jednog konsekventnog teorijskog vokabulara-pisma, a odstupanja od tako uobličenog govora, čiji je rečnik formiran svesnom primenom, ali i nesvesnim radom postupaka selekcije i redukcije, sasvim su retka. Određeni izbor reči nipošto nije neutralan, već upućuje na konkretni diskurzivni – semantički, konceptualni, pojmovni – okvir. Stoga permanentna analiza samog diskursa, ali i izrazito razvijena samosvest o sopstvenoj poziciji govornika u datom trenutku, neophodna je kako bi se što bolje artikulisala specifičnost i determinisanost datog simboličkog mesta sa kojeg se govori. Imajuću u vidu navedenu tvrdnju, *transdisciplinarnost*[27] se, u odnosu na konceptualno-pojmovnu aparaturu ovog rada, ne shvata samo kao „dekonstrukcija" datih funkcija postojećih disciplina i njihovog međusobnog uodnošavanja i prožimanja (na primer, posebnost pozicije multidisciplinarnosti u odnosu na interdisciplinarnost), već i kao jedinstveni modus tekstualnosti i diskurzivnosti, odnosno oblik pisanja – *poližanrovsko i polidiskurzivno pismo teorije*, konsekventno

[25] No, i ova teza se svakako može dovesti u pitanje, i na nju se referiše u kasnijim delovima rada.
[26] Miško Šuvaković, „Teorija u umetnosti", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 714–715.
[27] Postoji, deridijanski iskazano, jedan *dug* prema Studijama savremene transdisciplinarne humanistike i teorije umetnosti.

izvođeno ovim radom. Reči, sintagme i rečenice koje obrazuju ove redove, pripadaju posebnom žargonu takvog teorijskog pisma, kao jednom nesvodivom modusu pisanja koje se tek performativno konstituiše u neposredno proizvodnom činu generisanja teksta – *ovog teksta*. Postoji beskrajno mnogo načina kombinatoričkog povezivanja i spajanja materijalnih elemenata – preciznije, *označiteljâ* – koji pismovno formiraju jedan tekst, i broj njihovih permutacija, u praksi, nikada ne može biti sasvim istražen niti istrošen ili iscrpljen: uvek se iznova i iznova mogu generisati najrazličitiji tekstovi, u svojoj performativnoj događajnosti.[28] Ova utopijska koncepcija – koja može biti dovedena u sumnju na različite načine, iz raznih savremenih teorijskih pozicija, pa čak i onih koje se afirmativno predočavaju tokom ove studije – uprkos svemu opstaje i u radu se zadržava kao jedna bitna i snažna – prvenstveno *deridijanska* – pretpostavka. Zbog svega navedenog, pomenuto potpoglavlje striktno je posvećeno, uz samosvest o vlastitom jeziku, autorefleksivnoj demonstraciji nekonvencionalnog sučeljavanja pisama teorije, esejistike i književnosti, kao jednog neponovljivog *događaja*. (Arbitrarno prodiranje u autoreferencijalnost: u svom hibridnom tekstu *Dva govora romana* – intencionalno nastalom u neizvesnom preseku diskursâ književnosti i teorije – generišem sledeću rečenicu: „Sve više insistiram na *događajnosti tekstualnosti*.“[29]) Konačno, u formalnom zaključku rada (*poglavlje br. 5*) sistemski se sumira celokupno istraživanje studije, uz finalnu problematizuju i evaluaciju njenih ključnih teorijskih uvida.

Sve do sada iznete pretpostavke i tvrdnje mogle bi se ukratko i sažeto artikulisati i prevesti u ključne hipoteze rada, koje je neophodno eksplicitno predočiti: *1. Eksperimentalna tekstualna produkcija zahteva nove – hibridne, transdisciplinarne – moduse teoretizacije, odnosno alternativno teorijsko pismo; 2. Eksperimentalna tekstualna produkcija jeste, zbog svojih veza sa diskurzivnošću, privilegovani umetnički i kulturalni modus u odnosu na druge, neverbalne prakse savremene umetnosti, poput slikarstva, skulpture, muzike ili plesa; 3. Iz tako opisane diskurzivne relevantnosti eksperimenatlne tekstualne produkcije proizlazi njena potencijalnost i sposobnost da razvije autorefleksiju, a potom i da se približi metajeziku teorije (nauke, filozofije), od čijeg se pisma i pismovnog registra sve manje može tekstualno razgraničiti*.

Mnoge teorije koje obrazuju predmet istraživanja ove studije prethodno su već na različite načine bile tema iscrpnih teorijskih i filozofskih eksploatacija: tako je već objavljeno nebrojeno mnogo knjiga, zbornika i naučnih članaka apologetski posvećenih, ali i otvoreno

[28] Patrick Ffrench, *op. cit*, str. 92.
[29] Luka Bešlagić, *Dva govora romana*, Utopia, Beograd, 2012, str. 7.

kritičnih i dekonstruktivno orijentisanih naspram filozofije jezika, strukturalizma, poststrukturalizma, teorije tekstualnosti itd. – ključnih teorijskih platformi u ovom radu. Međutim, u studiji se nastoji da se takvim teorijskim diskursima obezbedi jedan potencijalno alternativan i relativno nov kontekst i okvir problematizacije. Metateorijski posmatrano, a u skladu sa bazičnom epistemološkom pretpostavkom ovog rada, uvek je prisutna temeljna nemogućnost da se odabrani predmet proučavanja – čak i ukoliko je to doslovno jedna *teorija*, odnosno *teorijski koncept ili pojam*, pre nego umetnička praksa ili društveno-kulturalni fenomen – u celosti „zasiti"[30] drugostepenim ili n-to stepenim jezikom. Zbog toga bi se jednim posebnim uodnošavanjem odabranih, dobro poznatih teorijskih pristupa, čak i zadržavajući njihove prvobitne i već utvrđene hipoteze i premise, kao i prepoznatljivi konceptualno-pojmovni aparat, ponudila drugačija *teorijska mapa*. Pri tome, pojedini teorijski koncepti i pojmovi, koji su još pre više decenija postali deo uobičajenog vokabulara i žargona savremenog teorijskog diskursa (na primer, „označitelj", „arbitrarnost", „tekst", „diskurs" itd.), po potrebi se dodatno izoštravaju, reistorizuju i rekontekstualizuju.

Jedno od centralnih problemskih pitanja studije tiče se statusa opisanog postupka teoretizacije u savremenoj epohi teorije. Naime, teoretizovanje prakse eksperimentalne tekstualne produkcije odvija se, nasuprot zamislima tradicionalne i konvencionalne – humanističke, esencijalističke, buržoaske – istorije i teorije književnosti, estetike i književne kritike, u dramatično transformisanim diskurzivnim okvirima i uslovima nove, aktuelne i globalno već rasprostranjene i institucionalizovane multi-, inter- i transdisciplinarne teorije.[31] Naravno, takvoj tvrdnji da se u ovoj studiji prakse radikalne i transgresivne tekstualne produkcije teoretizuju iz pozicije savremene hibridne teorije pre nego tradicionalne istorije i teorije književnosti, može se olako uputiti jedan već očekivani i anticipirani prigovor: nisu li pojedini teorijski diskursi, poput onih koji u ovom radu formiraju interpretativni okvir za potrebe proučavanja tekstualnih praksi (Vitgenštajnova filozofija jezika, strukturalizam, poststrukturalizam itd.),[32] već integrisani i smešteni u okvire, te postali sastavni deo – konzervativnih – drugostepenih diskursa istorije i teorije književnosti, sa kojima, štaviše, sada uspostavljaju neraskidivu vezu? Mnoge novije teorije književnosti već su izvele apropriaciju pomenutih teorijskih diskursa, uz neizbežnu kritičku preradu koja je pratila njihovu recepciju, što je nesumnjivo uslovilo i potencijalno pacifikovanje i otupljenje njihove prvobitne

29

[30] Novica Milić, *op. cit.*, str. 52; Serž Dubrovski, *Zašto nova kritika?: kritika i objektivnost*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989, str. 96–97.
[31] Videti potpoglavlje br. 4.1.1.
[32] No, naravno, u radu se te pojedinačne teorije ne preuzimaju tek kao već postojeći i efikasno primenljivi, operativni teorijski modeli, već se takođe podvrgavaju kritici i dekonstruktivističkom čitanju.

metajezičke oštrice.[33] U svakom slučaju, neophodno je otvoreno reći da teorijsko polazište ovog rada nikada i nije bilo striktno utemeljeno u tradicionalnoj istoriji i teoriji književnosti, već je ono pre svega bilo locirano – i još uvek je tamo pozicionirano – u prostoru savremenih teorijskih diskursa. Pristup praksama eksperimentalne tekstualne produkcije stoga je još od od trenutka koncipiranja ove studije bio u tesnoj vezi sa praksom savremene hibridne teorije, intencionalno isključujući iz svoje metateorijske analize konvencionalne književno-teorijske diskurse. Čini se, tako, da u ovom radu i ne postoji osnova, *teorijska baza* „klasične" teorije književnosti,[34] koja se potom na različite načine dekonstruiše, ili čak destruiše, već je početna tačka istraživanja smeštena u trenutak konstituisanja *savremene interdisciplinarne teorije humanistike*.[35]

Termin iz naslova rada – „teorije" – dat je u množini kako bi se podvukao pluralni i umnožavajući karakter savremenih teorijskih pristupa, koji načelno ne mogu biti svedeni na samo jedan, *meta*-teorijski govor. Pa ipak, svi ti teorijski diskursi, iako međusobno različiti, pa čak ponekad i direktno suprotstavljeni po svojim jedinstvenim ulozima, metodama i manifestacijama (dovoljno je samo podsetiti na specifičnost sukoba uspostavljenog na relaciji *strukturalizam – poststrukturalizam*),[36] mogu se podvesti pod fundamentalnu epistemološku platformu 20. veka u polju društvenih i humanističkih nauka, *jezički obrt*, koji se određuje kao njihov zajednički imenitelj. Jezički obrt, ili *zaokret ka jeziku*, predstavlja jednu od temeljnih promena u dotadašnjoj epistemologiji, kada je prepoznat presudni uticaj koji jezik kao društveni agent ima na celokupnu – *simboličku* – stvarnost i sve njene diskurzivne nivoe: svakodnevni govor, prvostepeni jezik umetničke prakse, drugostepeni govor teorije i

---

[33] Za jednu t[illegible] paradigmatsku publikaciju, prevedenu na srpski jezik, videti na primer: Ana Bužinjska i M[illegible] Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

[34] No, to nipošto ne znači da se u radu nimalo ne referiše na takav – tradicionalni, konzervativni, konvencionalni itd. – modus istorije i teorije književnosti.

[35] Konačno, moje formalno obrazovanje do sada i nije bilo neposredno vezano za discipline istorije i teorije književnosti, ili barem ne za tradicionalni modus tih naučnih diskursa, niti je to moja vaninstitucionalna teorijska pozadina. Stoga se moj pristup fenomenu i problemu tekstualne produkcije izvodi, čini se, *bočno*, isključivo iz alternativnih teorijskih pozicija u odnosu na proučavani predmet. Pa ipak, kao što je već rečeno, ne bi se smela zanemariti činjenica da takav, naizgled *alternativni pristup*, izveden iz teorijskih platformi o kojima se raspravlja u ovoj studiji, u isto vreme jeste i jedna već *opšteprihvaćena i institucionalizovana* pozicija proučavanja tekstualne produkcije. Ilustracije radi, tokom proteklih nekoliko decenija teorijski diskurs i korpus tekstova poststrukturalizma uvršten je u brojne studijske programe mnogih univerziteta širom sveta, a sâm moderni i savremeni koncept univerziteta odavno je – tematski i politički – postao predmet permanentnog preispitivanja i dekonstrukcije. Fransoa Kise, *French Theory*, *op. cit.*, str. 133.

[36] O odnosu strukturalizma i post[illegible]turalizma, izloženom u terminima savremenog, hibridnog teorijskog diskursa, videti: Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, CENPI – Centar za Novo pozorište i igru, Beograd, 2001, str. 260.

filozofije itd.[37] U metodološkom smislu, otkriće jezičkog obrta obezbedilo je tehničku mogućnost tumačenja svih društvenih i kulturalnih fenomena kao različitih pojavnosti jezičkih, tekstualnih i znakovnih sistema: primera radi, *semiologija* – koju je još anticipirao Sosir, a čije je teorijsko-praktično postvarenje, na primer, izveo Bart svojim *mitologijama* – imala je za cilj da objasni najrazličitije društvene mitove i prakse svakodnevice, umesto što bi ekskluzivno bila rezervisana za analizu delâ visoke, elitne umetnosti i književnosti.[38] Zbog toga, nezavisno od više teorijskih alternativa koje se nude kao različite legitimne opcije, u ovom radu se teoretizacija eksperimentalne tekstualne produkcije pre svega svodi na pitanja i probleme *jezika*, u širem i užem određenu tog pojma. Tako se, u ovom kontekstu, radikalne tekstualne prakse prvenstveno posmatraju kao jedan poseban *jezički fenomen*.

Iako još odavno dovedena u pitanje i prethodno retorički uspešno dekonstruisana – već unutar epistemologije jezičkog obrta i problemskih okvira koje skicira i opcrtava teorijska platforma strukturalizma – tokom rada se permanentno preispituje humanistička pozicija i pretpostavka o *transparentnosti jezika*, kao navodno neutralnog instrumenta prenosa misli, poruka i značenja, koji ne bi trebalo da skreće pažnju na vlastitu medijsku i označiteljsku materijalnost.[39] Tako gotovo sve prakse radikalne tekstualne produkcije odabrane za predmet rasprave u ovom radu, ma koliko međusobno bile različite u svojim praktičnim manifestacijama i efektima, imaju zajednički, često otvoreno destruktivno orijentisani, ulog insistiranja na materijalno-označiteljskoj dimenziji jezika, konsekventno podrivajući i narušavajući njegovu bazičnu komunikacijsku funkciju i imaginarnu dimenziju transparentnosti, uporno naglašavajući i ističući u prvi plan *zastrašujuću materijalnost* (*redoutable matérialité*)[40] jezika i, konkretnije, teksta. Isto važi i za teorijske pristupe koji se istražuju i eksploatišu u ovoj studiji: svi ti metagovori, uprkos svojim manjim ili većim partikularnim razlikama, dele veoma blisko shvatanje jezika kao netransparentnog medija, odnosno, terminima Lakanove (Jacques Lacan) teorijske psihoanalize, ekrana. U stvari, eksperimentalna tekstualna produkcija realizovana tokom celog dvadesetog veka – započeta još nešto ranije, na primer Malarmeovim (Stéphane Mallarmé) jezičkim istraživanjima iz

---

[37] U isto vreme, ukoliko je reč o fantazmu istorijske relevantnosti i, takoreći, „izvornosti", trebalo bi spomenuti da jezički obrt među prvima inicira pojavu drugih, partikularnih obrta, koji se konkurentski smenjuju ili, pak, koegzistiraju tokom poslednjih decenija: na primer, slikovni obrt, prostorni obrt, obrazovni obrt itd.

[38] Cf. Roland Bart, „Mit danas", u *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 227–279.

[39] Cf. Dubravka Đurić, *Diskursi popularne kulture*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2011, str. 50.

[40] Zapravo, ovu sintagmu upotrebljava Mišel Fuko kako bi opisao materijalnost diskursâ. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, str. 11. Videti i: Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4...*, *op. cit.*, str. 111.

perioda *fin de siècle* – može se odrediti kao jedna radikalna pismovna praksa[41] koja, upotrebom različitih sredstava, neprekidno dovodi u pitanje tradicionalističko-buržoasku hipotezu o transparentnosti jezika. Njena praksa, tada, ne predstavlja ništa drugo do jedno uporno i istrajno podrivanje zamisli *ideologije „humanizma" i „esencijalizma"*, koja naivno pretpostavlja da postoji *autonomni pojedinac koji suvereno upravlja jezikom*. Sve u svemu, izvesno je da platforma jezičkog obrta – podjednako u svojoj ostrvskoj (Vitgenštajn) i kontinentalnoj tradiciji (Sosir) – formira i interpretativno određuje dominantni epistemološki horizont ovog rada, a razlog za ovaj nedvosmisleni odabir jeste, pored ostalog, i *političke prirode*. Jer, ne bi se smelo zaboraviti da, u trenutku kada se pojmovi jezika i teksta temeljno dovode u pitanje iz pozicija savremenih teorija (nove forme kognitivizma, spekulativna filozofija, *fokus na telesno* biopolitike i nekropolitike itd.), koncept zaokreta ka jeziku opstaje kao jedan još uvek – sa stanovišta svoje pragmatičnosti i retoričnosti – *ubedljiv* teorijski modus. I dalje nije lako odbaciti niti napustiti generalnu dimenziju jezika i opšte tekstualnosti zarad nekakve obećane *neposredne stvarnosti*, jer se upravo i pretpostavlja da na primer ono telesno i karnalno – navodno van-jezičko i van-tekstualno – takođe jeste ništa drugo do jedan vid diskurzivnog. Čini se, zato, da je u analizi koju pokreće i izvodi ova studija telo isključeno, izopšteno, i preostaje samo sfera *čiste tekstualnosti* – poststrukturalistički posmatrano, jedina moguća i raspoloživa „stvarnost".

Već je na prethodnim stranicama teksta jasno ukazano – ali i, donekle, *jezički demonstrirano* – da se u studiji posebna pažnja posvećuje izgradnji njenog specifičnog teorijskog žargona i utvrđivanju karakteristične terminologije. Ilustracije radi, još je Pjer Mašere (Pierre Macherey) insistirao na uspostavljanju terminološke distinkcije između književnog *stvaralaštva* i književne *produkcije*, preferirajući potonji termin (*production littéraire*).[42] U ovom radu, ta razlika se dodatno produbljuje i razrađuje – *izoštrava*[43] – relativno konsekventnom upotrebom termina *tekstualna produkcija*. Dakle, sâm pojam i termin „književnost", kao i „književno delo", dekonstruiše se, te zamenjuje jednim alternativnim terminom, koji, po svojim prethodnim upotrebama, nije direktno istorijski utemeljen u humanističkoj i esencijalističkoj epistemologiji. Sasvim precizno jezički

[41] U određenom smislu, radikalnost i subverzivnost te pozicije opstaje čak i u savremenom globalnom kontekstu, a takvo pitanje relevantnosti i aktuelnosti istorijskih oblika tekstualne produkcije problematizuje se na više mesta u radu.

[42] Pierre Macherey, *Teorija književne proizvodnje*, Školska knjiga, Zagreb, 1979.

[43] O teorijskom postupku i konceptu *izoštravanja pojmova*, videti: Aldo Milohnić, „Izoštravanje graničnih pojmova", *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion Art, Beograd, 2013, str. 8–14. Videti i pogovor knjige: Ana Vujanović, „Beleške na marginama interdisciplinarnih teorija savremenog teatra i performansa", *op. cit.*, str. 210–217.

formulisano: nije jednostavno reč o *teoriji avangardne književnosti*, niti se na toj diskurzivno-konceptualnoj poziciji zasniva teorijski ulog ovog rada, već je u pitanju *teoretizacija eksperimentalne tekstualne produkcije*. Ova distinkcija ne odražava tek stilsku razliku između upotrebljenih označitelja, već temeljno objašnjava posebnost platforme i mesta sa kojeg se govori. Postoje, u tom smislu, dva para pojmovnih suprotnosti koje ovaj rad nastoji da pojasni i kontekstualno jasno razgraniči: 1. avangardna književnost *versus* eksperimentalna tekstualna produkcija – na planu prvostepenog predmeta proučavanja, 2. teorija *versus* teoretizacija – na ravni metajezičke prakse. Nasuprot prvoj binarnoj opoziciji, koja je prethodno već objašnjena, drugi par razlikuje *teoriju*, kao već utvrđeni skup metoda i tehnika jednog ustanovljenog i više ili manje opšteprihvaćenog metagovora, i *teoretizaciju*[44], kao neizvesni i neočekivani – upravo *eksperimentalni* – čin govorenja i pisanja o određenom prvostepenom objektu.[45] (Konačno, sâm ovaj rad, kao jedan *tekst*, nastoji da nedvosmisleno *prezentuje* eksperimentalnost sopstvene diskurzivnosti neprestanim izvođenjem svog specifičnog *teorijskog pisma*.) Shodno tome, odabrani primeri radikalne tekstualne produkcije, o kojima se raspravlja izvođenjem nekoliko manjih studija slučaja, ne posmatraju se usko kao „celovita" *književna dela*, već – u široj, materijalističkoj i poststrukturalističkoj interpretaciji i perspektivi – kao „otvoreni" *tekstovi kulture*.[46] U odnosu na jedno od centralnih problemskih pitanja studije, reč je o svojevrsnom prostoru književne diskurzivnosti i tekstualnosti (pismovnosti, grafizma), koji deli mnoge svoje karakteristike sa teorijom i filozofijom, ali se, u isto vreme, diferencira i razlikuje od njihovih verbalnih struktura. Upravo ovaj složeni, u svom prepletu diskursâ gotovo *nerazrešivi* odnos, jeste jedan od ključnih teorijskih problema rada.

Specifičnost ove studije ogleda se u tome što se u njoj ponekad čak i iz doslovno književnih tekstova preuzimaju – ili se na osnovu njih formulišu i generišu – određene *teorijske hipoteze*; ili se barem, na teorijski način, intertekstualno eksploatišu njihove reference i konsekvence. Tako, tekstovi koji pripadaju diskursu i registru *govora književnosti* – čak i u svom eksperimentalnom, nenarativnom i nemimetičkom modusu – takođe predstavljaju, u saznajnom smislu, relevantan izvor informacija i znanja, podjednako koliko i tradicionalna dela nauke, filozofije, teorije. S tim u vezi, potrebno je posvetiti nekoliko reči

[44] Objašnjenja nekih od važnijih teorijskih pojmova i termina studije – na primer, pomenuta distinkcija *teorija/teoretizacija* – predstavljena su u glosaru ovog rada.
[45] Cf. Stuart Hall, „Cultural Studies and its Theoretical Legacies", u *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Kuan-Hsing Chen i David Morley (ur.), Routledge, London/New York, 1996. str. 261–274.
[46] No, zapaža se da proučavani tekstovi – odabrani za potrebe manjih ilustracija i većih studija slučaja – ipak *mogu biti* i vrednosno prevashodno *jesu* tematizovani kao „umetnički", „književni", „avangardni" radovi, zadržavajući pri tome svoje privilegovano diskurzivno mesto u odnosu na druge tekstove kulture.

problemu kriterijuma prilikom izbora datih studija slučaja (književna praksa) i drugostepenih metagovora (teorijska produkcija). Naime, odabir je, kao i svaki izbor izveden *u jeziku*, prvenstveno *arbitraran* – dakle, proizvoljan – pa otud i ne postoji način da se „racionalno" i „objektivno" opravda doneta odluka (izuzev ukoliko se ne uzme u obzir, bartovski iskazano, motiv čistog *zadovoljstva*[47], ideološki problematičan usled svog karaktera nesvesnog funkcionisanja). Brojni drugi primeri, kao prakse eksperimentalne tekstualne produkcije, mogli su takođe biti selektovani, a teorijski zaključci ostali bi neizmenjeni.[48] Slično tome, teorijske platforme predstavljene i problematizovane u ovom radu, nezavisno od istorijske bliskosti trenutka izvođenja njihovih teoretizacija i srodnosti na planu problematike, izlažu se u – upravo arbitrarno zasnovanom – sukcesivnom nizu, pre nego u njihovom nepomičnom, statično-sinhronijskom preseku; njihov redosled u linearnoj strukturi ovog teksta – raspored pojedinačnih poglavlja, potpoglavlja i odeljaka rada – mogao je svakako biti i nešto drugačije konstruisan (to se, ilustracije radi, posebno ogleda na primeru uodnošavanja strukturalističke i poststrukturalističke teorije, i njihovih pojedinačnih teorijskih manifestacija, koje se, u svom izvornom francuskom kontekstu, umesto direktnog smenjivanja, često prožimaju, prepliću i presecaju na složen i neobičan način). Postoji, pored već iznetih metodskih ograničenja, i izvesna neravnomernost u *tekstualnoj ekonomiji teoretizacije*. Pojedinim tekstovima, primenom svojevrsnog postupka *pomnog čitanja* (*close reading*), posvećuje se mnogo pažnje, dok se neki drugi tekstovi spominju tek sporadično, kao svakako bitne i nezaobilazne intertekstualne reference, ali koje ipak nisu predmet detaljnije analize; ova napomena podjednako se odnosi na prvostepenu, književno-tekstualnu produkciju, koliko i na metajezičke radove iz oblasti teorije i filozofije.

Ali, konačno, koji se vrednosni stav (apologetski, kritički, kritični itd.) zauzima naspram prvostepenog predmeta proučavanja – eksperimentalne tekstualne produkcije? Uvažavajući materijalističku interpretaciju, dominantnu u ovom radu, možda bi bilo sasvim dovoljno samo nakratko podsetiti na poznatu tezu velikog antihumanističkog mislioca. U skladu sa Altiserovim (Louis Althusser) shvatanjem umetnosti kao specifičnog, *relativno autonomnog* (*autonomie relative*) područja društveno-kulturalne delatnosti, radikalne tekstualne prakse diskurzivno se protive i suprotstavljaju ideologiji, ali je one istovremeno, usled svoje nužne materijalne uzglobljenosti u epistemske, kontekstualne i praktične okvire

16

[47] Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu, čemu prethode Varijacije o pismu*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

[48] Ovaj stav, čak i u savremenim internacionalnim uslovima, još uvek se teško prihvata, pa tako pretpostavka o važnijem statusu i svojevrsnoj *nadmoći teorije* u odnosu na ulogu datog objekta govora, uprkos celokupnoj *teorijskoj emancipaciji* realizovanoj tokom proteklih nekoliko decenija, i dalje zadržava poziciju svoje radikalnosti i transgresivnosti naspram tradicionalne *humanističke epistemologije* i njenih teorijskih diskursa.

datog poretka, neizbežno i odražavaju – implicitno učestvujući u njenoj reprodukciji.[49] Ova studija sve vreme ima u vidu i ne zaboravlja navedeni paradoks, nastojeći da izbegne zamku jednostrano afirmativnog i nekritičkog glorifikovanja eksperimentalne tekstualne produkcije kao navodno isključivo subverzivne prakse, mada izdvajajući i naglašavajući njenu – relativnu, privremenu – izmeštenost i podrivajuću ulogu u odnosu na „vladajuću ideologiju"[50], kao i nesvesno delovanje i *rad* dominantnih diskursa u društvu i kulturi. Opisana ambivalentnost, prema Altiseru, temeljna je karakteristika svake umetničke prakse, pa tako i transgresivne književne produkcije o kojoj se primarno raspravlja u radu. Projekat ove studije, stoga, nije tek neupitno zasnovan na apologiji eksperimentalne tekstualne produkcije, već istovremeno zadržava izvestan kritički i kritični odnos naspram jedne društvene i kulturalne, kao i bilo koje druge prakse – uvek potencijalno ideološke.

Cilj ove studije nije da izgradi navodno totalnu i sveobuhvatnu „Teoriju" eksperimentalne tekstualne produkcije, niti da ponudi nekakav ultimativni pregled savremene radikalne i transgresivne tekstualne prakse.[51] Svi tekstovi odabrani u radu za potrebe izvođenja teoretizacije, neposredne analize, ilustrovanja primerima itd. – podjednako i književna i teorijska produkcija – odabrani su krajnje proizvoljno, i ukoliko ti tekstovi već konstituišu jednu teoriju (međutim, bez velikog slova „T"), ta teorija, u svojoj fragmentarnosti i heterogenosti njenih sastavnih elemenata, nije omnipotentna, ona ne može konačno objasniti glavni ili neki drugi predmet svog proučavanja, pa čak ni do kraja artikulisati sopstvenu teorijsku poziciju: ako i postoji, ta teorija je, rečju – *ne-cela* (*pas-tous*). Trebalo bi, zato, još jednom podvući da se, u ovom radu, kretanje i prolaz različitim i raznorodnim teorijskim diskursima odvija multi-, inter- i transdisciplinarno: ne postoji privrženost isključivo književnim pitanjima, i problemi postavljeni ovom studijom odnose se i primenljivi su na generalnu problematizaciju opšte tekstualnosti.[52] Zbog toga pojedina problemska pitanja koja postavlja ovaj rad mogu biti od načelne važnosti i za globalnu, *hibridnu teorijsku praksu*, nezavisno od njihove partikularne primene unutar područja teorije

---

[49] O Altiserovom shvatanju umetnosti videti, na primer: Nikola Dedić, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, Atoča, Beograd, 2009, str. 125–127.

[50] Naravno, u odnosu na jednu materijalistič[illegible] interpretaciju, sintagma „vladajuća ideologija" jeste pleonazam. Jean Ricardou, „Terrorisme, theorie", u *Robbe-Grillet: analyse, theorie*, Colloque de Cerisy, Jean Ricardou (ur.), UGE, 10/18, Paris, 1976, str. 59.

[51] Stoga je, poređenja radi, ovom radu bliska jedna – već spomenuta – novija studija koja takođe preuzima i raspravlja o manjem broju singularnih teorijskih pristupa, iako u odnosu na sasvim drugačiji predmet proučavanja (teatarske i izvođačke prakse): Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa*, *op. cit.*

[52] Ovo se odigrava na tragu izvorne *telkelovske* koncepcije sveopšte intertekstualnosti, koja, u skladu sa tadašnjim zamislima članova pokreta, nije bila disciplinarno ili specijalizovano vezana za područje književnosti niti isključivo podređenja njenoj istorizaciji i teoretizaciji. Cf. Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013, str. 49–57.

eksperimentalne tekstualne produkcije. Drugim rečima, metateorijska rasprava skicirana i implicirana celom ovom studijom – pa, tako, i ovim poglavljem – generalno se odnosi na različite probleme savremenog oblika teoretizacije u, danas sve nejasnije, neizvesnije i nesigurnije omeđenom, polju *transdisciplinarne humanistike*.

2. *NOCH EINMAL ÜBER DIE SPRACHKRITIK:* NEMAČKO-AUSTRIJSKE TEORIJE JEZIKA I EKSPERIMENTALNE KNJIŽEVNOSTI

2.1. Osnovne karakteristike eksperimentalne tekstualne produkcije i pojam eksperimenta u umetnosti i književnosti

Jedan pojam, odnosno termin, prethodno već ukratko predočen i pojašnjen u uvodu, konsekventno se upotrebljava kroz sva poglavlja i odeljke ove studije, pozicionirajući se kao njen temeljni i središnji koncept: *eksperimentalna tekstualna produkcija*. U ovom većem poglavlju nudi se objašnjenje tog pojma u odnosu na društveno-kulturalnu i epistemološku specifičnost nemačko-austrijskih teorijskih diskursa – metajezikâ. No, u narednom poglavlju rada – čiji teorijski okvir obrazuju ne samo *velike teorijske platforme* francuskog strukturalizma i poststrukturalizma, već i pojedinačne *male teorije* teksta i tekstualnosti – ovaj pojam, usled direktnije uzglobljenosti u diskurse i okvire francuske, karakteristično *pro-tekstualne* kulture,[53] zadobija svoje preciznije određenje. U svakom slučaju, ovo potpoglavlje rada nastoji da u kratkim crtama bliže odredi taj centralni pojam studije, te da predstavi najznačajnije karakteristike tekstualne – ali i umetničke, društvene, kulturalne – prakse na koju on referiše.

2.1.1. Mogući kriterijumi procene radikalnosti i transgresivnosti jednog eksperimentalnog teksta

Pre svega, potrebno bi bilo podvući izraženu složenost pokušaja da se precizno definiše, odredi i uokviri prvostepena praksa o kojoj se primarno raspravlja u ovom radu – označena i imenovana, dakle, kao *eksperimentalna tekstualna produkcija* – posebno ukoliko se uzme u obzir mogućnost potencijalno ekstremne rastegljivosti i gotovo beskrajnog proširenja njenog pojma[54] na najrazličitije, čak međusobno nesvodive oblike tekstualne proizvodnje – o čemu je već bilo reči u uvodu. Pa ipak, nezavisno od tog problema, za početak bi bilo neophodno – barem privremeno – mapirati, konstruisati i formulisati spisak najizraženijih osobina tekstova eksperimentalne tekstualne prakse. Naravno, ne samo da lista

[53] Videti poglavlje br. 3. i, posebno, potpoglavlje br. 3.2.
[54] Deridinim rečima: „Iz strateških razloga (...) sam smatrao da je neophodno da poopštim pojam teksta do skoro beskonačnih granica. Zbog toga i nema ničeg 'izvan' teksta." Preuzeto iz: David Wood, „Prevazilaženje dekonstrukcije?", u *Delo*, temat *Žak Derida*, 2b, god. XXXVIII, br. 3–4, Mart–April, Beograd, 1992, str. 278.

ovih karakteristika – kao i svaka druga više ili manje srodna lista – ne može biti krajnje iscrpna niti sveobuhvatna, već i sami elementi od kojih je ona sačinjena – teorijski pojmovi koji se predočavaju u nastavku – zasigurno mogu biti, u odnosu na neke druge vidove i oblike teoretizacije, sasvim drugačije definisani, formulisani i artikulisani. Postoji, prema tome, mnogo alternativnih načina da se dolenavedeni termini – koji su već svojom specifičnom selekcijom smešteni u jedan pre partikularni nego univerzalni teorijski okvir – objasne, s obzirom na postojanje i dostupnost brojnih drugačijih teorijskih platformi i svetonazora. Sve u svemu, u odabrane odlike eksperimentalne tekstualne produkcije – uglavnom izložene u striktno negativnim terminima, kao *ono što ta tekstualna praksa nije* – ubrajaju se sledeće, bez posebnog hijerarhijsko-vrednosnog niti sistemsko-preglednog redosleda prilikom njihovog navođenja i objašnjavanja:[55]

Naracija. Radovi eksperimentalne tekstualne prakse često su nenarativni, kod njihovih jezičko-znakovnih struktura nije reč o tradicionalnom pripovednom diskursu, niti ovi tekstovi obuhvataju radnju, zaplet i likove[56] (ili, barem, ne radnju, zaplet i likove koji se direktno i nedvosmisleno mogu identifikovati ili čiji identitet intencionalno ostaje nepromenjen tokom celog teksta): stoga su ovi tekstovi, ukoliko se u njima eventualno i mogu uočiti izvesni aspekti narativnog jezika, nekonvencionalno ili, bolje, *pseudo-narativni*. U jednom od najradikalnijih modusa svoje tekstualnosti – izostavljajući otvoreno nenarativne i nemimetičke oblike kao što je neoavangardna konkretna poezija – savremena eksperimentalna tekstualna produkcija sve manje obuhvata klasične fikcionalno-književne tekstove, a sve više pristupa pismu koje je često mnogo bliže pripovednom govoru teorije, filozofije i esejistike[57] (videti poglavlje br. 4), ali za razliku od tih „racionalnih" i „utilitarnih" diskursa, ovaj diskurzivni oblik primarno referiše na intertekstualnu „zatvorenost" sopstvene tekstualnosti.

Mimetizam. Eksperimentalni tekstovi nisu direktno mimetički orijentisani u svojim *reprezentacijskim* i *prezentacijskim* strategijama[58] – mada to varira od jedne do druge tekstualne prakse – a ponekada i nedvosmisleno raskidaju sa mimetizmom konvencionalne književne produkcije. Postoje, pored toga, i tekstovi koji su *delimično mimetički*, ali koji, nezavisno od toga što nisu u celosti napustili podražavačku funkciju teksta naspram stvarnosti

[55] Naravno, sve dolenavedene karakteristike eksperimentalne tekstualne produkcije kasnije se ponovo pominju, te detaljnije razrađuju, na više različitih mesta u radu.
[56] Bodo Heimann, *Experimentelle Prosa der Gegenwart*, Oldenbourg, München, 1978, str. 44.
[57] Cf. Luka Bešlagić, „Interdiskurzivnost eksperimentalnog romana *poboljšanje centralne evrope* Osvalda Vinera", *Zbornik Instituta za književnost i umetnost*, Beograd, 2016 [u pripremi].
[58] Cf. Clemens K. Stepina, „Konrad Bayer und die Wiener Gruppe", u *New German Review*, vol. 17, 2001–2002, str. 28.

(koja je, uzgred, ništa manje *tekstualna*), i dalje zadržavaju svoju transgresivnost u odnosu na uobičajene moduse tekstualnosti; ovakvi radovi eksperimentalne tekstualne produkcije jesu, najpreciznije rečeno, *umereno referencijalni* (*diminished referentiality*)[59]. Konačno, ukoliko poslednjih decenija, pre svega u savremenoj *postmodernističkoj književnoj praksi*,[60] dolazi do sablasnog povratka naracije i mimetizma, ovaj fenomen se može identifikovati na sledeći način. Za razliku od modernističke umetničke prakse koja je odbacivala tradicionalnu zamisao prikazivanja, umetnost postmodernizma odlikuje postvarenje koncepcije *mimezisa mimezisa*[61], a to znači podražavanja ne „stvarnosti" ili „prirode", kao što je to bio neupitni preduslov u klasičnom konceptu umetnosti, već oponašanja samih postupaka, metoda i tehnika reprezentovanja: drugačije iskazano, *prikazivanje prikazivanja*.

Struktura i fragmentarnost teksta. Elementi od kojih je sačinjen jedan eksperimentalni tekst – njegova poglavlja, delovi, odeljci, centralni i prateći vizuelni segmenti itd. – ne obrazuju imaginarno idealnu i projektovanu organsku celinu umetničkog dela.[62] Sasvim suprotno tome, ti elementi su nasilno povezani i jasno se uočava i očitljiva je artificijelnost, veštačkost i neprirodnost njihovog sklopa, ili seta (*ensemble*). No, pojedinačni fragmenti koje obuhvata i spaja nestabilna i dinamična struktura eksperimentalnog teksta (značenjski i vrednosno konstituisana i usled svog neizbežnog kontekstualnog[63] i paratekstualnog[64] uokviravanja) transgresivno mogu funkcionisati i izvan tekstualnih okvira rada čiji su sastavni deo. Bez sumnje, u pitanju su fragmenti, ali fragmenti – za razliku od komercijalne i populističke fragmentarnosti masovne kulture, beskonačno distribuirane „u nastavcima" – u stanju da svojom radikalnošću i političnošću sasvim jasno ukažu na celinu i sveukupnost društvenih odnosa, te da direktno markiraju njihovu ideologiju.

Formalni (formalistički) aspekti teksta. Nekonvencionalna tekstualna produkcija podrazumeva tipografski eksperiment, neobični raspored rečenica, reči, slogova i slova, rad sa samom stranicom papira i druge srodne formalističke tehnike. Ovaj rad sa čistom formom često se odvija na nemotivisan i arbitraran način, što znači da upotreba jednog formalno nestandardnog elementa teksta nije opravdana kao deo veće narativne i diskurzivne

---

[59] Dubravka Đurić, „Čarls Bernstin i multidiskurzivna praksa", u *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Erjavec (ur.), Atoča, Beograd, 2009, str. 337.

[60] Miško Šuvaković, „Postmodernizam u književnosti", u *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995, str. 125–132.

[61] Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure...*, *op. cit.*, str. 106–108, 110.

[62] O teorijskoj komparaciji tradicionalno-konvencionalnog *anskog*) i moderno-radikalnog (*avangardnog*) dela, videti: Peter Birger, „Avangardno umetničko delo", u *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998, str. 87–132.

[63] n Radovanović, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987, str. 121–122, 174, 196.

[64] Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

značenjske celine, niti predstavlja tek puki jezički ukras ili dodatak;[65] čini se da to, čak i uprkos već dugoj i sveukupnoj nemimetičkoj tradiciji modernizma i avangardizma 20. veka, i danas, u epohi (posle) postmoderne, još uvek jeste jedna ne sasvim lako prihvatljiva umetnička strategija i politika. Pa ipak, na ovom mestu bi se moralo pomenuti da se u studiji, možda i sasvim neočekivano, često intencionalno ostavlja po strani važnost formalnog eksperimenta – pa čak i multi-, inter- i transmedijalnost književnosti. U vrednosnom odnosu naspram označavanja i imenovanja tekstova kao radikalnih i transgresivnih, pitanje formalne nekonvencionalnosti teksta nije tek nekritički vrednovano kao jedna neupitna, relevantna strategija *per se*. Stoga se, na primer, mnogo značajniji *ulog eksperimentalnog* tiče dimenzije *tekstualnosti* i *diskurzivnosti* književnih radova, a posebno se izdvaja, mapirajući pojedinačne tekstualne pojavnosti i događaje, savremeni autorefleksivni zaokret ka neophodnosti teorije i teorijskog upisa u književni tekst. Ova pozicija može se objasniti opisom tipičnog stanja postmodernosti u domenu književne produkcije: postmoderna upravo jeste tačka u kojoj su – kombinatorički – sve mogućnosti formalnog eksperimenta i istraživanja realizovane i, kao posledica toga, simbolički i materijalno istrošene, a u tom procesu se i same eksperimentalne tipografske tehnike sve više stavljaju u službu konvencionalne žanrovske produkcije.[66]

Konstruktivističke[67] *tehnike kolaža*[68] *i montaže*[69]. Postupak *kolaža*, prvenstveno preuzet iz slikarstva i vizuelnih umetnosti, direktno se primenjuje u materijalnoj i tipografskoj ravni stranice papira, proširujući područje autonomne medijalnosti književnosti: knjiga ili štampani tekst više nisu polje ekskluzivno verbalno-pismovnog diskursa, jer sada uključuju neverbalne ilustracije i druge vizuelne i grafičke elemente, koji sa pismovnim tekstom često ne uspostavljaju harmonični odnos, već temeljnu diskrepanciju.[70] Posmatrano iz pozicije *tehnološkog determinizma* – materijalističkog pristupa i uverenja da prevashodno tehnologija oblikuje, određuje i opredeljuje sveukupnu stvarnost i društvene odnose – pronalazak *montaže*, primarno vezane za medij filma, fundamentalno je promenio celokupnu

---

[65] Dubravka Đurić, „Čarls Bernstin i multidiskurzivna praksa", *op. cit.*, str. 340.

[66] Za jedan savremeni primer takve – ti 155 postmodernističke – komercijalizacije i pacifikovanja avangardističkih tipografskih tehnika, videti: Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, Pantheon, New York, 2000. 23

[67] Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Konstruktive Literatur: gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Grossformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945*, Bo 118 Bonn, 1985.

[68] Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage: vom Kubismus bis zur Gegenwart*, DuMont Schauberg, Köln, 1974.

[69] Rada Stanarević, *Montaža – Avangarda – Književnost*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998. Autorka je kasnije objavila i prošireno izdanje knjige, koje se primarno koristi u ovoj studiji: *Njemačka avangarda*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2015.

[70] Cf. *Ibid.*, str. 11–49.

percepciju i poimanje realnosti.[71] Nakon toga, tehnika i sama logika montaže retroaktivno je preneta u područje eksperimentalne tekstualne prakse, gde je potom postala jedna od nezaobilaznih jezičko-tipografskih i produkciono-stvaralačkih metoda, i to čak i u registru krajnje konvencionalne književne prakse modernizma (pogledati prethodnu napomenu o ulozi formalnog eksperimenta u književnosti postmoderne).

Događajnost izvođenja, glasovni performans. Mnogi eksperimentalni tekstovi intencionalno su namenjeni živom izvođenju. Ova dimenzija performativnosti, međutim, svojom autorefleksijom i autotematizacijom razlikuje se od opšte i generalne izvođačke potencijalnosti svakog pisanog teksta: načelno govoreći, svi tekstovi (na primer, sasvim konvencionalna lirska poezija) mogu se izvoditi uživo, ali pitanje je u kojoj meri može biti prepoznata i podstaknuta potencijalnost jedne takve performativne aktivnosti. Već istorijske avangarde (posebno dada), a zatim i neoavangardne formacije (primera radi, Bečka grupa), doprinose emancipaciji glasovnog izvođenja tekstova, oslobađajući ih od njihove medijske zarobljenosti na stranici papira.[72] U takvoj opštoj emancipaciji auditivnosti i zvučnosti glasa naspram idealizovane vizuelnosti štampanog ili pisanog teksta, javljaju se i mnogi novi glasovni žanrovi, od kojih se, u odnosu na tematiku i problematiku ovog rada, posebno izdvaja forma *glasovnog performansa*[73], koja često poprima i didaktički oblik *izvođačkog predavanja* (*lecture performace*)[74].

Nemogućnost razlikovanja književnog od drugih – filozofskih i teorijskih – tekstova, posebno izražena i uočljiva u savremenoj tekstualnoj praksi.[75] Zbog svoje zajedničke datosti u jednoj, medijski, tehnološki i tipografski identičnoj ravni teksta, nije jednostavno odrediti ovu razliku. Ovaj problem se posebno usložnjava usled deridijanske i demanovske interpretacije metafore kao neizbežne figure govora koja prati gotovo svaki vid diskurzivnosti i nije privilegovana karakteristika fikcionalnog jezika književnosti. Jer, svaki govor – od neformalnog žargona svakodnevice do visokoformalizovanog diskursa nauke – nužno mora preći preko jednog temeljnog jezika-govora, a to je, terminima Dejvida Kerola (David Carroll) *prag pisma*, što znači književni diskurs.[76] Proces ispitivanja ove potencijalnosti

---

[71] O ovom problemu, u kontekstu diskursa modernističke humanistike, videti pre svega: Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–149.
[72] Roland Innerhofer, „Stimm-Bruch: Akustische Inszenierungen der Wiener Gruppe", u *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*, Thomas Eder i Juliane Vogel (ur.), Zsolnay, Wien, 2008, str. 101.
[73] Miško Šuvaković, „Vizuelna i zvučna poezija", u *Postmoderna (73 pojma)*, *op. cit.*, str. 101–102.
[74] Miško Šuvaković, „Theoretical performance", u *Maska*, br. 1–2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 67–72.
[75] Ovo pitanje bilo je predmet višedecenijskog Deridinog interesovanja. Videti 3.2.2 i 4.1.4.
[76] Miško Šuvaković, „Kraj književnosti i kraj filozofije", u *Postmoderna (73 pojma)*, *op. cit.*, str. 67–68; Miško Šuvaković, „Umetnost i filozofija: Pristup 'odnosima' filozofije i umetnosti u XX veku", *op. cit.*, str. 97–98.

žanrovske neopredeljenosti tekstova generiše poližanrovske radove, koji nisu disciplinarno vezani za samo jednu pismovnu teritoriju ili diskurzivni modus.

Konačno, iz prethodne odlike eksperimentalne tekstualne prakse proizlazi i karakteristično *savremeni upis teorije – i drugih metajezika – u tekstualnu produkciju: teorija kao jezički i tematski materijal*. Još u poznim jezičkim i tekstualnim istraživanjima neoavangardi i „zrelih" postavangardi[77] – na primer, *poboljšanje centralne evrope, roman* (*die verbesserung von mitteleuropa, roman*, 1969), da se poslužimo jednim ekscesnim tekstom o kojem se dosta kasnije raspravlja u radu (4.2.3)[78] – teorija jeste nezaobilazni označiteljski materijal tekstualnih operacija i eksploatacija. No, mora se istaći da je kod istorijski nešto ranijih formacija, poput neoavangardi, pre bilo reči o pojedinačnim, autonomnim naučnim i filozofskim diskursima, nego što je to bila teorija u svom savremenom interventnom i interdisciplinarnom značenju.[79] Možda najbliže određenje ove prakse ponudio je Miško Šuvaković konceptom *teorije u umetnosti*,[80] označivši oblik takvog direktnog i neprikrivenog prodora teorijskih koncepata, pojmova i termina **u** prostore književne tekstualnosti. Danas, ova diskurzivna strategija postaje sve više rasprostranjena i uobičajena, pa otud i nezaobilazna u teoretizaciji savremene eksperimentalne tekstualne produkcije.

2.1.2. Eksperiment, eksperimentalno, eksperimentalnost

U uvodu rada su u grubim crtama izloženi osnovni razlozi za specifičnu terminološku važnost izbora termina *eksperimentalna tekstualna produkcija* naspram odabira termina kao što je, na primer, *avangardna književnost*. Međutim, u većini teorijskih i književno-istorijskih radova na nemačkom jeziku koji su odabrani u ovoj studiji (videti potpoglavlje 2.3) dominira termin „književnost", iako najčešće uz jedan karakterističan prefiks – „eksperimentalno", usled čega je neophodno predstaviti i teorijski pojasniti poslednji pojam, te kontekstualizovati njegovu posebnu epistemološku i metodsku ulogu u odnosu na specifičnost nemačko-austrijskih teorijskih diskursa. U stvari, za početak bi izrazito bilo važno podvući jednu

---

[77] Miško Šuvaković, „Tekstualnost teksta. Slobodan Tišma", u *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 76.

[78] Upravo ovaj tekst odabran je kao paradigmatični neoavangardni, odnosno postavangardni primer tako opisanog *upisa teorije*: Luka Bešlagić, „The Influence of Wittgenstein's Philosophy of Language on the Textual Production of the Vienna Group", *op. cit*; Luka Bešlagić, „Interdiskurzivnost eksperimentalnog romana *poboljšanje centralne evrope* Osvalda Vinera", *op. cit*.

[79] *Ibid*.

[80] Miško Šuvaković, „Teorija u umetnosti", *op. cit*.

opštiju terminološku osobenost, koja izlazi izvan užih problemskih okvira ove studije. Sâm termin *eksperimentalna umetnost* – kao i, konkretnije, termin *eksperimentalna književnost* ili *eksperimentalna tekstualna produkcija* – ne mora se nužno odnositi na umetničku ili spisateljsku praksu zasnovanu na premisama izvođenja jednog naučnog eksperimenta. U ovom kontekstu, termin „eksperimentalno" sinonimno može biti zamenjen terminima kao što su „avangardno", „radikalno", „transgresivno", „subverzivno", „ekscesno" i drugi:[81] u pitanju su, ukratko, različite umetničke prakse koje se suprotstavljaju glavnotokovskoj – tradicionalnoj, konvencionalnoj, žanrovskoj itd. – umetničkoj produkciji, ali koje ni idejno ni realizacijski nisu usko vezane za koncept eksperimenta kao striktnog i formalizovanog oblika naučnog istraživanja.[82] Zbog toga je moguće napraviti razliku između *eksperimentalne umetnosti u užem smislu* (doslovna implementacija i realizacija gotovo naučnog eksperimenta, vođena precizno postavljenom hipotezom i egzaktno predočenim rezultatom takvog formalnog istraživanja) i *eksperimentalne umetnosti u širem smislu* (različite radikalne i transgresivne manifestacije umetničkog rada, koji se ne mora nužno bazirati na premisama, pa samim tim ni na doslednoj realizaciji jednog formalnog eksperimenta): ilustracije radi, termin *eksperimentalni film* može upućivati na određeno kratkometražno, nenarativno audio-vizuelno ostvarenje, pre nego na jedan „naučno" postavljeni i sprovedeni eksperimentalni filmski rad.[83]

Analogno opštoj upotrebi pojma *avangarda* (*avant-garde*) u anglosaksonskoj kulturi i diskursima te kulture, kao sveobuhvatnog termina-sinonima za najrazličitije pojavnosti radikalne i transgresivne umetničke prakse, u nemačko-austrijskoj teorijskoj produkciji nakon Drugog svetskog rata i tokom druge polovine 20. veka – ali ponajviše tokom šezdesetih i sedamdesetih godina[84] – *eksperiment* postaje pojam koji poprima srodnu ulogu *kišobran termina* – preciznije, funkciju jednog *opšteg prefiksa*. Tako termin „eksperiment", odnosno „eksperimentalno", sintagmatski prethodi nazivima mnogih pojedinačnih umetničkih disciplina, ali se posebno povezuje sa književnošću, obrazujući jednu prepoznatljivu

[81] O problematičnosti ovakve upotrebe termina *eksperimentalno*, koji tada jeste tek sinonim za „novu" i „inovativnu" književnu praksu, naspram „tradicionalne" i „angažovane" književnosti, videti: Thomas Eder, „Der Begriff des 'Experiments' bei Reinhard Priessnitz und Gunter Falk", u *Unterschiedenes ist, gut: Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*, Wilhelm Fink, München, 2003, str. 272.

[82] Cf. Miško Šuvaković, „Eksperimentalna umetnost", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 201; Đulio Karlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje", u *Studije o modernoj umetnosti*, Ješa Denegri (ur.), Nolit, Beograd, 1982, str. 153–161.

[83] „Experimental Film" ili „Experimental Cinema", kao, jeste sinonim za *avangardni* ili *underground film*. P. Adams Sitney, „Preface to the First Edition", u *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2002, str. XII.

[84] Thomas Eder, „The Experiment in the Natural Sciences and in Art", u *Blueprints For No-Man's Land: Connections in Contemporary Austrian Culture*, P. Lang, Oxford/New York 2005, str. 191.

formulaciju (koja uobičajeno glasi „experimentelle Literatur“ ili „experimentelle Prosa“), karakterističnu za teoretizaciju tekstualnih praksi realizovanih na nemačkom govornom području. Sintagma *eksperimentalna književnost*, prema tome, čest je termin u teorijskoj i književno-istorijskoj sekundarnoj literaturi na nemačkom jeziku posvećenoj tekstualnoj produkciji primarno realizovanoj u kulturalnim okvirima – terminima Pitera Birgera (Peter Bürger) – istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi.[85] Zbog toga se u ovoj studiji referiše na više tekstova – knjiga, zbornika, eseja – koji na različite načine, često motivisani veoma raznorodnim ulozima i sistemima vrednovanja, upotrebljavaju, istražuju, ali ponekad i direktno kritikuju pojam eksperimenta u polju književne prakse. U te tekstove – čiji se naslovi, kako bi se jezički potvrdio izneti argument, zadržavaju u nemačkom originalu – ubrajaju se: *Experimentelle Prosa der Gegenwart*, *Experimentelle Prosa: Eine neue Literatur des Sprachexperiments*, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, „aspekte einer postexperimentellen literatur“ i drugi (videti potpoglavlje 2.3. za formalniju, detaljniju i informativniju bibliografsku listu pomenutih radova).

Tekst Raula Kalconija (Raul Calzoni) „Eksperiment u književnosti. Uvod“ („Das 'Experiment' in der Literatur. Eine Einleitung“, 2009) predstavlja koristan istoriografski pregled najvažnijih, međusobno različitih i konkurentskih, diskurzivnih i epistemoloških određenja pojma eksperimenta u nauci i, konkretnije, umetnosti i umetničkim praksama.[86] Pomenuti tekst ne mapira samo i ne opisuje tek različite moduse eksperimentalne tekstualne prakse, već i ukazuje na određene metajezike koji su, kao teorijski, filozofski i estetički modeli, bili na raspolaganju subjektima koji formalno upotrebljavaju takve drugostepene govore (istoričari i teoretičari umetnosti, kritičari, estetičari), otkrivajući samu logiku funkcionisanja tih diskurzivnih modela. Kalconi, tako, u svom članku iznosi autorefleksivnu napomenu o samoj strukturi tekstova većine naučnih, teorijskih i kritičkih radova posvećenih odnosu između eksperimenta karakterističnog za prirodne nauke, sa jedne strane, i umetnosti, sa druge. U takvim člancima i studijama – na strukturnom planu teksta – najčešće se u uvodnom delu definiše pojam eksperimenta u skladu sa njegovim dotadašnjim, a zatim i aktuelnim teorijskim i enciklopedijskim određenjima, da bi potom tako definisan koncept eksperimenta poslužio kao metodološki i interpretativni okvir čitanja onih umetničkih praksi

[85] O teorijskom objašnjenju i istorijskoj kontekstualizaciji ovih termina, videti: Peter Birger, *Teorija avangarde*, *op. cit.*

[86] Raul Calzoni, „Das 'Experiment' in der Literatur. Eine Einleitung“, u *„Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“. Literatur und Wissenschaft nach 1900*, Raul Calzoni (ur.), V&R unipress, Göttingen, 2010, str. 11–28.

koje, uzete za studiju slučaja, obrazuju predmet datog istraživanja:[87] reč je o metodologiji koja pretpostavlja da se, nakon jasno definisanog koncepta koji ima centralnu interpretativnu ulogu, teorijski model direktno i dosledno može aplicirati na odabrani predmet proučavanja.[88] Uvažavajući specifičnost sopstvenog pristupa i, svakako, teorijskog pisma, ova studija svesno nastoji da izbegne takvu idealističku epistemologiju doslovne i adekvatne primene metagovora teorijskog modela na svoj objekt – govor prvog reda.

No, za potrebe konceptualno preciznije i ideološki „ispravnije" interpretacije *eksperimenta u umetnosti* i *eksperimenta kao umetnost*, mogao bi se pre izdvojiti jedan drugi članak. Tomas Ed(Thomas Eder) u tekstu „Eksperiment u prirodnim naukama i u umetnosti" („The Experiment in the Natural Sciences and in Art", 2005)[89] raspravlja o potencijalnosti i potentnosti uodnošavanja, preklapanja, sučeljavanja i razlikovanja ta dva disciplinarna i diskurzivna registra. Eder se, između ostalog,[90] poziva na zvanično neobjavljeni transkript predavanja Guntera Falka „Eksperimentalna književnost" („Experimentelle Literatur", rane sedamdesete godine prošlog veka), dostupan samo u arhivi u rukopisnoj formi,[91] u kojem Falk o književnom eksperimentu govori sledećim rečima: „Plansko izolovanje, kombinacija i varijacija (...). Ovi metodi se u književnosti veoma lako mogu zamisliti; permutacija teksta bila bi jedan primer. Ali, na šta se cilja eksperimentom? (...) 'Eksperiment je jedno pitanje koje se postavlja prirodi, zakon je njen odgovor', rado govore fizičari. Sledi li književnik-eksperimentator takve namere?"[92] Falk u svom izlaganju i na mnogim drugim mestima – koja Eder citira – postavlja srodna pitanja o konceptu i izvođenju naučnog eksperimenta, a svoje odgovore pokušava da ponudi uvažavajući i u

---

[87] *Ibid.*, str. 13.

[88] Paradigmatični primeri tako definisanih radova – barem među tekstovima koji se citiraju u ovoj studiji, odnosno u ovom poglavlju – bili bi, na primer: Klaus Hohmann, *Experimentelle Prosa: eine neue Literatur des Sprachexperiments: Texte und Einfuhrung fur den Deutschunterricht*, Schöningh, Paderborn, 1974; Hartmut König, *Peter Handke: Sprachkritik und Sprachverwendung. Anmerkungen zu ausgesuchten Texten*, J. Beyer Verlag, Hollfeld, 1978; *etc.*

[89] Thomas Eder, „The Experiment in the Natural Sciences and in Art", *op.* str. 191–205. Za izvornu nemačku verziju teksta, koja se koristi u ovom radu, videti: Thomas Eder, 'Das windig wirkliche in allen Schri: Reinhard Priessnitz und das Experiment in Literatur und Naturwi schaft" (posebno potpoglavlje: „Der Begriff des 'Experiments' bei Reinhard Priessnitz und Gunter Falk"), u *Unterschiedenes ist, gut: Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*, *op. cit.*, str. 269–339. (Nemački original uključuje i obimnije ekskurse kojih nema u engleskom prevodu.)

[90] Osim na neobjavljeni rukopis Guntera Falka, Eder referiše i na tekst inhard Priessnitz i Mechthild Rausch, „tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur", u *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen, und Dokumente junger österreichischer Autoren*, Peter Laemmle i Jörg Drews (ur.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1979, str. 126–152. Međutim, kako je potonji esej o posteksperimentalnoj književnosti – izuzetno važan za savremenu teoretizaciju nemačko-austrijske neoavangardne tekstualne produkcije – kasnije predmet zasebne analize (2.3.4), ovde se pre svega raspravlja o Fa om tekstu.

[91] Thomas Eder, *Unterschiedenes ist, gut: Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*, *op. cit.*, str. 270–271.

[92] Gunter Falk, „Experimentelle Literatur", preuzeto iz: *Ibid.*, str. 273.

odnosu na diskurzivnu specifičnost književnog jezika i metoda. No, relevantnost Ederovog pristupa ne proizlazi samo iz njegovog nastojanja da ponudi što jasniji opis naučno-eksperimentalnih postupaka, te da označi mogućnost njihove neposredne primene u umetnosti. Eder naime, na metajezičkoj ravni, precizno markira bitni konceptualno-pojmovni problem koji se teško može izbeći u savremenoj teoretizaciji uloge eksperimenta u području književnosti, a taj problem se najjednostavnije može izraziti u formi jedne binarne opozicije, *nauka/umetnost*, koju autor dekonstruiše. Jer, uprkos uobičajenim predrasudama – koje su manifestacija i izraz jednog *istorijsko-geografski sasvim konkretnog diskursa*, a ne univerzalna ili „prirodna" datost: niti je nauka sasvim egzaktna disciplina „oslobođena slučaja i spekulacije", nepogrešivo bazirana na svojim formalnim metodama, niti književnost pretpostavlja krajnje iracionalnu i isključivo opskurantističku stvaralačku praksu nesposobnu za materijalističku i sistemsku artikulaciju sopstvenog govora.[93] Opisani odnos nauke i umetnosti sasvim je specifičan društveni konstrukt,[94] koji se međutim često uzima za jednu neupitnu, samorazumljivu pretpostavku: Eder, tako, problematizuje pitanje ne samo eksperimentalne književnosti, već i društveno-kontekstualnu determinisanost te – istinske ili kvazi – naučne eksperimentalnosti. Stoga, nezavisno od njegovih konačnih zaključaka u debati o odnosu književnosti i nauke, i nezavisno od toga da li jedna od ovih disciplina odnosi prevagu nad drugom, Ederov – ili, takoreći, Falkov – tekst ukazuje na nužnost i neophodnost strogosti, formalnosti i rigidnosti,[95] zahtevane ukoliko jedna umetnička, pa tako i književno-tekstualna praksa, pretenduje da svoju delatnost zvanično označi kao eksperimentalnu – *u prirodno-naučnom smislu*.

Uzimajući u obzir prethodno iznete pretpostavke o umetničkom eksperimentu, važno bi bilo naglasiti da je, u novijoj istoriji umetnosti, najdoslovnija i najdoslednija eksperimentalnost u užem značenju realizovana u neoavangardnoj praksi: sa neoavangardama dolazi do eksplozije *pronaučne* umetničke produkcije, najdirektnije utemeljene u formalno zasnovanom eksperimentu.[96] Ovo prisustvo i relevantnost nauke i eksperimentalnosti može se objasniti činjenicom da društveno-istorijski kontekst delovanja neoavangardi i dalje jeste epoha – mada već *pozne* – *moderne*. Iako je tada projekt modernosti već na svom zalasku, još uvek postoji snažno uverenje – kasnije fundamentalno dekonstruisano i gotovo nepovratno

[93] Thomas Eder, *op. cit.*, str. 275–276.

[94] O pojmu društvenog konstrukta i teoriji socijalnog konstrukcionizma, videti: Vivijen Ber, *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Zepter Book World, Beograd, 2001.
[95] Na primer, „eksperiment bez polazne hipoteze je nezamisliv" (Gunter Falk). Preuzeto iz: Thomas Eder, *op. cit.*, str. 274.
[96] Cf. Miško Šuvaković, „Neoavangarda", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 472–473.

odbačeno sa filozofijom i svetonazorom postmoderne[97] – da nauka, sada realizovana pod ideološkom maskom i velom „kreativnosti" umetničke prakse, obezbeđuje opšti, teleološki linearni, civilizacijski i društveni progres. Postoji, drugim rečima, *motiv* ili *motivacija* – jasno prepoznata u dobro znanim *velikim pričama, metanaracijama moderne* (*métarécits de la modernité*)[98] – koja odlučujuće pokreće i predvodi delatnost i aktivnost neoavangardi, upisujući ideologiju naučne racionalnosti i napretka u njihovu praksu. Stoga i većina primera eksperimentalnih tekstova koji su odabrani i smešteni unutar teorijskog okvira ovog – nemačko-austrijskog – poglavlja, pripadaju neoavangardnoj produkciji započetoj nakon Drugog svetskog rata, a koja svoj vrhunac dostiže tokom šezdesetih i sedamdesetih godina.

U ovom radu, a posebno u ovom poglavlju, upravo „eksperiment" – shvaćen u svom dvostrukom određenju: strogo naučni eksperiment (uže značenje) *versus* eksperiment kao sinonim avangardne prakse (šire značenje) – jeste onaj specifični termin koji najbliže određuje radikalnost tekstualne produkcije o kojoj se raspravlja. Kada je reč o nemačko-austrijskim teorijama eksperimentalne književnosti, i srodnoj književnoj praksi, eksperimentom i eksperimentalnošću se pre svega referiše na istraživanja, ispitivanja i iskušavanja[99] (*u domenu*) *jezika*, što je tematska i metodološka tačka do koje se dolazi velikim diskurzivnim i konceptualnim zaokretom izvedenim jezičkim obrtom. Ova poslednja epistemološka transformacija i inovacija središnji je predmet narednog potpoglavlja rada.

---

[97] O možda najpoznatijoj i najuticajnijoj kritici projekta modernosti, videti: Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988.
[98] *Ibid.*
[99] Rolf Geißler i Gertrud Valiaparampil, *Sprachversuchungen: Einsichten in eine zeitgenössische literarische Tendenz; Interpretationen zu Texten von Bichsel, Cummings, Handke, Heissenbüttel, Ionesco und Jonke*, Diesterweg, Frankfurt am Main, 1971.

2.2. Približavanje teoriji tekstualne prakse: savremenost vitgenštajnovskog jezičkog obrta i performativna teorija jezika

Jezički obrt se uobičajeno sagledava i tretira u svojoj dvostrukoj, *vitgenštajnovskoj* i *sosirovskoj* tradiciji,[100] a u ovom potpoglavlju se predstavljaju osnovni teorijski i filozofski postulati koji pripadaju prvoj od te dve grupe. Na nemačkom govornom području se izdvaja više mislilaca – na primer, Ernst Mah (Ernst Mach), Fric Mautner (Fritz Mauthner), Ludvig Vitgenštajn i drugi – koji su poodavno uočili neophodnost istraživanja jezika za proučavanja najrazličitijih fenomena stvarnosti u okvirima raznorodnih naučnih disciplina. Međutim, isključujući izuzetke poput Vitgenštajna, većina tih autora još uvek ostaje relativno nepoznata u internacionalnim okvirima.[101] S tim u vezi, paradigmatična je, ali i izuzetno korisna, mapa koju opcrtava Peter Vajbel (Peter Weibel), skicirajući liniju razvoja austrijske misli koja se, iako na različite načine, može dovesti u vezu sa proučavanjem jezika kao temeljnog društvenog činioca: imenujući brojne autore, i predočivši njihove sažete biografije i osnovni program, Vajbel locira kao ključni istorijski trenutak prelazak iz 19. u 20. vek (*fin de siècle*), kada mnogi mislioci i naučnici anticipiraju i prepoznaju važnost, nužnost i neizbežnost jezika, u širem i užem značenju tog termina.[102] Taj momenat istovremeno označava i konstituisanje modernističke *filozofije jezika*, odnosno *kritike jezika*, kao jedne od ključnih teorijskih platformi – ili, čak, meta-epistemološke pozicije – nemačko-austrijske filozofije 20. veka. Takvo saznanje da se jezik može registrovati, prepoznati i otkriti u središtu svih ljudskih, podjednako konkretnih koliko i apstraktnih aktivnosti, ma koliko se one naizgled međusobno razlikovale, fundamentalno je obeležilo transformaciju savremene nauke i filozofije, i to ne samo na planu njihove epistemologije, ideologije ili svetonazora, već je ono imalo za posledicu i radikalne izmene u metodama i tehnikama samog naučnog, pa i umetničkog istraživanja. Neki od tih inovatnih uvida izlažu se u nastavku kako bi se ispitala njihova teorijska i metodska relevantnost u odnosu na aktuelne zahteve za teoretizacijom eksperimentalne tekstualne produkcije.

---

[100] Upravo su na taj način grupisana i orijentisana dva velika poglavlja ovog rada – poglavlje br. 2 i 3.

[101] Ilustracije radi, gotovo celokupan opus Frica Mautnera – uključujući i njegovo, posmatrano iz pozicije jezičkog obrta možda najznačnije delo, *Doprinosi kritici jezika* (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, trotomno izdanje, 1901–1902) – nije preveden na engleski jezik.

[102] Peter Weibel, „Philosophie als Sprachkritik. Sprachkriti[illegible]. Epistemologie in Österreich um 1900“, u *Manuskripte*, br. 79, Graz, 1983, str. 64–73. Videti, takođe: Peter Weibel, „Das Goldene Quadrupel: Physik, Philosophie, Erkenntnistheorie, Sprachkritik. Die Schwelle des 20. Jahrhunderts: Wissenschaftliche Weltauffassung in Wien um 1900“, u *Wien um 1900, Kunst und Kultur*, Maria Marchetti i Maria Auböck (ur.), Brandstätter, Wien, 1985, str. 407–419.

2.2.1. Ludvig Vitgenštajn: filozofija jezika, kritika jezika

U gotovo svim zvaničnim istorijama filozofije, misao Ludviga Vitgenštajna uobičajeno se deli na dve, najčešće sasvim jasno razgraničene i omeđene faze njegove nekonvencionalne filozofske prakse.[103] U takvim istorijatima, ova dva perioda paradigmatski zastupaju dva centralna Vitgenštajnova teksta, objavljena u formi knjige: *Tractatus Logico-Philosophicus* (*Logičko-filozofski traktat*, 1921)[104] i *Filozofska istraživanja* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953)[105]. Razlike između tih distinktivnih perioda Vitgenštajnove filozofije veoma su jasno izdvojene u njihovim zvaničnim teoretizacijama i istorizacijama, i dobro su poznate kroz brojne teorijske i kritičke studije.[106] Ovde je, stoga, potrebno podsetiti tek na neke od najvažnijih odlika Vitgenštajnove filozofije. Naime, u svojoj ranoj fazi *Tractatusa*, Vitgenštajn pretpostavlja: 1. da je *svet* (*Welt*) sastavljen od *činjenica* (*Tatsachen*); 2. da *slika* (*Bild*), koja odražava i odslikava (*abbilden*) stvarnost, može biti, u zavisnosti od njenog poklapanja ili neslaganja, *istinita ili lažna* (*wahr oder falsch*); 3. da *jezik* (*Sprache*) obuhvata *stavove* (*Sätze*), koji odslikavaju stvarnost; 4. da se – u skladu sa metodom filozofije *logičkog atomizma*[107] – stavovi, potom, mogu *raščlanjivati* (*zerlegen*, *zergliedern*) na manje sastavne elemente – *reči* (*Wörter*), a da za svaki *predmet* ili *stvar* (*Ding*) postoji odgovarajuće *ime* (*Name*); 5. te da je, u konačnici, jezik transparentan instrument odslikavanja činjenica koje postoje nezavisno od materijalnosti jezika i njegove konkretne medijske specifičnosti.[108] U takvoj pojmovnoj konstelaciji, svi problemi filozofije – pa čak i, čini se, *svi problemi* kao takvi – mogli bi se razrešiti adekvatnom upotrebom jezika. Tada bi otklanjanje svih potencijalnih jezičkih nedoumica, višesmislenosti i nerazumevanja direktno vodilo ka iznalaženju, formiranju, zasnivanju i konstituisanju jednog *savršenog jezika* nauke, filozofije, logike, matematike, o čemu je Vitgenštajn, u svojoj ranoj filozofiji, neprikriveno maštao,[109] i u *Tractatusu* se, upotrebom karakteristično redukovanog i svedenog jezika, najviše približio realizaciji takve zamisli.[110]

---

[103] Cf. na primer: Jelena Berberović, „Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina", u: Ludwig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 10.
[104] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Maleša, Svjetlost, Sarajevo, 1987.
[105] Ludwig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, *op. cit.*
[106] Postoje, naravno, i određeni razlozi zbog kojih ova podela ne bi bila sasvim održiva – tada bi se pre moglo govoriti o izvesnom *kontinuitetu* Vitgenštajnove misli nego o direktnoj smeni tih dvaju faza. Videti, na primer: John Koethe, *The Continuity of Wittgenstein's Thought*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.
[107] Reč je pristupu koji pretpostavlja da se jezički elementi logike mogu razložiti na manje sastavne elemente, analogno postupku raščlanjivanja na atome u fizici.
[108] Cf. Jelena Berberović, *op. cit.*, str. 11–12.
[109] Bertrand Russell, „Uvod", u Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, str. 7.
[110] Jelena Berberović, *op. cit.*, str. 16.

Radikalan rez u odnosu na predstavljenu filozofsku postavku Vitgenštajn izvodi sa svojim *Filozofskim istraživanjima*, koja su, za razliku od ambicioznosti projekta *Tractatusa* („čini mi se da je *istina* ovdje saopćenih misli neoboriva i definitivna. Moje je mišljenje, dakle, da sam u biti konačno riješio probleme“)[111] – „samo pokušaj da se nešto kaže o vrlo složenim i teškim pitanjima jezika“[112]. Uočivši greške, propuste i ograničenja u svom ranijem pristupu,[113] Ludvig Vitgenštajn analitičku filozofiju *Tractatusa* zamenjuje proučavanjem *običnog* ili *svakodnevnog jezika* (*ordinary language*). Napustivši idealističke zamisli svojih ranijih jezičkih istraživanja, kao i predašnju pretpostavku da je jezik samo instrument koji, u svojoj ispravnoj upotrebi, omogućava odgovarajuće odslikavanje stvarnosti i činjenica, Vitgenštajn uvodi pojam *jezičke igre* (*Sprachspiel*), koji sada zauzima središnje mesto njegove pozne filozofije. Postoje mnoge različite igre, kao što su šah ili igre sa kartama, iako su one međusobno izrazito heterogene po svojim pravilima i drugim osobinama; međutim, sve one nose zajednički naziv – *igre*. Analogno tome, Vitgenštajn prepoznaje beskonačnost različitih i raznorodnih jezičkih igara – a, pored toga, „novi jezički tipovi, nove jezičke igre (...) nastaju, a druge zastarevaju“ – u kojima subjekti uvek neminovno učestvuju, pa se tada sâmo „govorenje jezika“ razume kao „deo jedne delatnosti ili životne forme“[114] („jezička igra“, stoga, nije sinonim za jedno *neozbiljno*, književno-nekonvencionalno *poigravanje jezikom*, već mnogo opštiji pojam od važnosti za sveukupnost društveno-kulturalne prakse). U jeziku postoje najrazličitije igre, i *opis* ili *opisivanje*, na primer, nema privilegovano mesto u odnosu na druge jezičke igre, već je samo jedna raspoloživa tehnika. Iz tog razloga, umesto putem formulisanja egzaktne i generalne definicije ovog pojma, jezička igra ne bi se mogla odrediti nikako drugačije nego direktnim i sasvim konkretnim ukazivanjem na datu jezičku igru, u njenoj specifičnoj singularnosti i partikularnosti; rečima Vitgenštajna, „to, *i slično*, naziva se 'igrama'“[115].

Misao ranog Vitgenštajna bazirala se na logičkoj pretpostavci o postojanju hijerarhije jezika: *jezika prvog reda*, zatim *metajezika*, potom *n-to stepenih jezika*. Rečima Bertranda Rasela (Bertrand Russell), „svaki jezik ima, kako to g. Wittgenstein kaže, strukturu o kojoj se, *u tom jeziku*, ne može reći ništa, ali (...) može postojati drugi jezik koji se bavi strukturom prvog jezika, a sam ima neku novu strukturu, i (...) ova hijerarhija jezika možda nema

[111] Ludwig Wittgenstein, „Predgovor“, u *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*, str. 25.
[112] Jelena Berberović, *op. cit.*, str. 15.
[113] Ludvig Vitgenštajn, „Predgovor“, u *Filosofska istraživanja*, *op. cit.*, str. 36.
[114] Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, *op. cit.*, str. 48.
[115] *Ibid.*, str. 67.

granice“[116]. Opisana jezička hijerharija može se, stoga, protezati *ad infinitum*, jer uvek je moguće razviti jedan novi n-to stepeni jezik koji govori, zastupa i raspravlja o jednom, na takvoj simboličkoj lestvici, niže rangiranom jeziku. *Filozofska istraživanja*, nasuprot takvom uverenju iz *Tractatusa* o postojanju metajezika, proglašavaju nesamerljivost i nepreglednost jezičkih igara – što je upravo teza na osnovu koje Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) gradi svoju teoriju *postmodernog stanja* ili *postmodernog uslova* (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979).[117] Ne postoji način da se raznorodnost svih jezičkih igara svede na set opštih pravila i zakonitosti, pa tako nema univerzalne, *meta*-jezičke igre. Kao što je već objašnjeno, jedna od osnovnih pretpostavki *Tractatusa* bilo je uverenje da određena reč može adekvatno zastupati jednu stvar ili pojam. Upravo se ovakvo „primitivno“[118] razumevanje jezika, na koje se Vitgenštajn kritički i kritično osvrće već na samom početku svojih *Filozofskih istraživanja* (poznati citat Sv. Avgustina /Aurelius Augustinus Hipponensis/), tretira kao naivno i problematično: „Reči jednog jezika su nazivi za predmete – rečenice su spojevi takvih naziva. – U ovoj slici jezika nalazimo korene ideje: svaka reč ima neko značenje. To značenje je u korelaciji s reči. Ono je predmet umesto koga stoji reč.“[119] Upravo u ovom smislu, *Tractatus* – problematičan u svojoj centralnoj hipotezi koju bi, u savremenim terminima, trebalo dekonstruisati – *direktno prethodi* kasnijim *Filozofskim istraživanjima*, zbog čega je autor u jednom trenutku i predlagao da ta dva teksta budu objedinjena zajedničkim koricama samo jedne knjige, barem zbog jasnije kontekstualizacije razlike između njegovog ranog i poznog perioda: „Tada mi se odjednom učinilo da bi te stare misli [*Tractatus Logico-Philosophicus*] trebalo da objavim zajedno s novima: da bi ove nove tek konfrontiranjem i na zaleđu mog ranijeg načina mišljenja mogle da budu sagledane u pravom svetlu.“[120]

Postoji, prema tome, više tačaka koje razdvajaju *Tractatus* od *Filozofskih istraživanja*. Iz perspektive Vitgenštajnovog kasnijeg shvatanja jezika, predočenog u njegovoj potonjoj, posthumno objavljenoj knjizi, mogla bi se izdvojiti, između ostalog, sledeća problemska mesta: 1. *Fundamentalno nepoklapanje* reči i pojma, ili reči i stvari, koji suštinski ne uspostavljaju odnos adekvacije, već samo jedno konvencionalno-dogovorno povezivanje koje funkcioniše u datom prirodnom jeziku, kao i u društvu i kulturi – preciznije, u jednoj konkretnoj jezičkoj igri. Jer, jezik – odnosno, njegove reči i rečenice – nikada ne zastupa

[116] Bertrand Russell, „Uvod“, u Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*, str. 19.
[117] Luka Bešlagić, „Liotarova postmoderna politika nesvodive pluralnosti i beskonačno umnožavajućih jezičkih igara“, u *Srpska politička misao*, specijalni br. 3, Beograd, 2016 [u štampi].
[118] Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, *op. cit.*, str. 40.
[119] *Ibid.*, str. 39.
[120] Ludvig Vitgenštajn, „Predgovor“, *op. cit.*, str. 36.

stvarnost na odgovarajući način, pa se, pragmatično posmatrano, jedino može raspravljati o *upotrebi*, ali ne i o ispravnosti ili tačnosti pri korišćenju jezika: „značenje jedne reči jeste njena upotreba u jeziku.“[121]. 2. *Beskonačnost jezičkih igara* i neizbežnost njihove raznorodnosti i međusobne nesvodivosti uslovljava *nemogućnost uspostavljanja metajezika*, odnosno permanentno odsustvo *meta*-pozicije: ne postoji način da se heterogenost svih jezičkih igara svede na „opšta pravila“ podjednako zajednička svim igrama. 3. Konačno, *na planu specifičnosti samog diskursa*, odnosno govora i pisma kojima se Vitgenštajn služi, *Filozofska istraživanja* koriste jedan običniji i opštiji, manje formalan i specijalizovan jezik, koji se, u odnosu na idealizovanu koncepciju ali i sâm tekst *Tractatusa*, može označiti kao „nečist“, kontaminiran govornim figurama, pa čak i izvesnim nepreciznostima koje je autor, u svojoj prethodnoj fazi, tako strastveno i posvećeno pokušao da ukloni iz svog jezika.

Nakon Drugog svetskog rata, i tokom narednih decenija, dva glavna Vitgenštajnova naslova – *Tractatus* i *Filozofska istraživanja* – globalno su uticala na mnoge, sasvim različite umetničke prakse, te temeljno opredelila ne samo njihove estetike i poetike, već i politike umetnosti (a posebno *politike jezika*), u veoma širokom spektru – od medijski relativno konvencionalne književne produkcije, gde se na primer preuzima *Vitgenštajnov govorni i pismovni stil*,[122] pa sve do, medijalno dematerijalizovane, konceptualne umetnosti Džozefa Košuta (Joseph Kosuth)[123] i grupe Art & Language, koja metajezički preispituje sâm društveno-institucionalni status umetnosti kao jedne jezičke igre.[124] No, kako zapaža Peter Vajbel, zbog specifičnih istorijskih i kulturalnih okolnosti austrijski neoavangardisti – pre svih, Bečka grupa – među prvima su imali pristup spisima Ludviga Vitgenštajna: oni već čitaju *Filozofska istraživanja* („Vitgenštajn II“) kada umetnici u anglo-saksonskom kontekstu tek otkrivaju *Tractatus* („Vitgenštajn I“) i njegovu simplifikovanu teoriju odslikavanja stvarnosti.[125] Vajbelovim primerom, čuveni Košutov rad *Jedna i tri stolice* (*One and three Chairs*, 1965) – predočen u tri realnosti: 1. materijalna stolica od drveta, 2. fotografija stolice,

---

[121] Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, *op. cit.*, str. 56.

[122] Primera radi, tekstualna produkcija ranog Handkea, u njegovoj najradikalnoj, eksperimentatorsko-avangardnoj fazi u kojoj jezik igra ključnu ulogu, stilski – ali, svakako, i tematski – veoma je bliska filozofsko-logičkom pismu Ludviga Vitgenštajna. Videti, na primer: Werner Thuswaldner, *Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke: Praxis und Theorie*, Winter, Salzburg, 1976.

[123] Joseph Kosuth, „Art after Philosophy“, u *Art in Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison i Paul Wood (ur.), Blackwell, Oxford UK/Cambridge USA, 1993, str. 840–850.

[124] Vanka Radić, „*Art & Language*“, u *Figure u pokretu...*, *op. cit.*, str. 329–335.

[125] Peter Weibel, „die wiener gruppe im internationalen kontext“, u *die wiener gruppe: ein moment der moderne 1954–1960: die visuellen arbeiten und die aktionen...*, *op. cit.*, str. 780. Videti, takođe: Franz Schuh, „Das Material der Sprache (Gespräch)“, u *DOSSIER 15: Gerhard Rühm*, Kurt Bartsch i Stefan Schwar (ur.), Droschl, Graz, 2000, str. 14.

3. fotografija verbalne rečničke definicije pojma stolice – tek korespondira sa jednim od centralnih iskaza iz *Tractatusa*: „rečenica je slika stvarnosti (4.01).“[126]

Od svih mislilaca filozofije i kritike jezika upravo je Vitgenštajn bio najuticajniji za nemačko-austrijske – ponajviše neoavangardne – tekstualne prakse. No, taj uticaj, kao što je rečeno, bio je dvostruk: ispoljavao se na planu tematizacije jezika, sa jedne strane, ali i na razini specifičnosti samog pisma *Tractatusa* i *Filozofskih istraživanja*, sa druge strane. Na stilskom planu, prepoznatljiva je jezička preciznost *Tractatusa*, gde je svaka zapisana propozicija-iskaz izložena u jednom redukovanom i ogoljenom govoru oslobođenom figura, metafora i nepreciznosti. Ta tehnika se kasnije napušta u *Filozofskim istraživanjima*, i očito je, već sa prvim redovima kasnije knjige, da Vitgenštajn počinje da upotrebljava, takoreći, *običan jezik*,[127] na koji upravo tematski referiše i koji sada, u svom izlaganju, otvoreno privileguje naspram – često nejasnog – govora filozofije. Možda najdirektniji i sasvim neposredni uticaj Vitgenštajnove kritike jezika i njegovog filozofskog stila bio je izražen i očitljiv u multi- i intermedijalnoj praksi Bečke grupe, austrijskog neoavangardnog pokreta primarno usmerenog – upravo blisko Vitgenštajnu – na jezička istraživanja sveukupne stvarnosti, ali i umetnosti. U određenom smislu, Bečka grupa izvodi svojevrsno *pomirenje* dva Vitgenštajnova pismovna modusa – ili, čak, dva *književna stila*.[128] Otud se može govoriti o relevantnosti obe Vitgenštajnove faze za teoriju tekstualne produkcije,[129] posebno praksu Bečke grupe,[130] ali i mnogih drugih austrijskih predstavnika neoavangardi, poput eksperimentalno-književne Grupe iz Graca (*Grazer Gruppe*).[131]

Prethodno je delatnost Ludviga Vitgenštajna imenovana kao jedna *nekonvencionalna filozofska praksa*: moglo bi se reći da je ovaj autor u svom delanju postupao skoro „diletantski“, ali to bi moglo biti izrečeno isključivo ukoliko bi se uzeli u obzir formalno ustanovljeni i postavljeni protokoli i procedure, odnosno metode i tehnike zvanične zapadne filozofije i njenog dominantnog diskursa.[132] Jer, imenovani „diletantizam“ nipošto ne znači da se Vitgenštajn nije bavio mišljenjem, i njegovim idejnim i praktičnim odnosom sa

---

[126] Peter [illegible]el, „die wiener gruppe im internationalen kontext“, *op. cit.*, str. 780. Zapravo, u pitanju je tačka br. 4.021: „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.“ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*, str. 62.

[127] Jelena Berberović, *op. cit.*, str. 16.

[128] O čitanju Vitgenštajnovih tekstova kao poetskih radova, videti: Oswald Wiener, „Wittgensteins Einfluss auf die Wiener Gruppe“, *op. cit.*, str. 94.

[129] Klaus Hohmann, *op. cit.*, str. 88.

[130] Cf. Luka Bešlagić, „The Influence of Wittgenstein's Philosophy of Language on the Textual Production of the Vienna Group“, *op. cit.*

[131] Za uvod o Grupi iz Graca (2.3.4 i 2.3.5) videti, na primer: Christine Grond-Rigler, *Forum Stadtpark: die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute*, Böhlau, Wien, 2002.

[132] Miško Šuvaković, „Interdisciplinarna teorija umetnosti“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 10.

jezikom, već da ta praksa oficijelno nije ispunjavala niti zadovoljavala formalizovane zahteve jedne tradicionalne discipline: sasvim suprotno, u svojoj životnoj i bihevioralnoj fatalnoj požrtvovanosti idealima filozofije, Vitgenštajn je bio jedan od filozofa najdoslednijih svojim idejama, govoru i pismu. Možda je upravo iz tog razloga Vitgenštajn, kao jedan *mislilac*, ostvario gotovo najviše uticaja na posleratnu umetničku praksu i umetnike na nemačkom govornom području.[133] Bio je to, u 20. veku, jedan od najsnažnijih prodora filozofije i teorije u polje – tradicionalno posmatrano, neverbalne i iracionalne društvene i kulturalne prakse – umetnosti, koja se, nakon toga, nije mogla tek tako vratiti u nekakvo nediskurzivno *pre-filozofsko i pre-teorijsko stanje*; o važnosti tog uticaja još uvek se raspravlja u mnogim istoriografskim i teorijskim publikacijama.[134] Sve u svemu, filozofija Ludviga Vitgenštajna – posebno u njegovim poznim istraživanjima običnog jezika – imala je mnoge ozbiljne i posvećene nastavljače, koji su temeljno razradili i produbili početne hipoteze austrijskog mislioca, ponudivši dopunjene i proširene *teorije jezika*, a koje su, sa svoje strane, takođe primenljive na tumačenje i upotrebljive za interpretaciju radikalnih tekstualnih praksi.

2.2.2. Performativnost jezika i performativnost književne prakse

U svojim predavanjima, posthumno objavljenim u njegovoj najuticajnijoj knjizi *Kako delovati rečima* (*How to Do Things With Words*, 1962), Dž. L. Ostin razlikuje dve vrste iskaza: konstative i performative.[135] Distinktivnost ova dva tipa *govornih činova* (*speech acts*) izvodi se u odnosu na njihovu referencijalnost i deskriptivnost, sa jedne strane, odnosno funkcionalnost i učinkovitost, sa druge: *konstativi* direktno upućuju na stvarnost (na primer, iskaz „pada kiša"), pa otud mogu biti podvrgnuti proveri svoje istinitosti; *performativi*, nasuprot tome, jednostavno izvode određenu radnju samim svojim govorenjem i izricanjem (primera radi, rečenica „proglašam ovu ustanovu otvorenom"), a to za posledicu ima nepovratnu, simboličku i materijalnu promenu u stvarnosnom poretku.[136] Sa pojmom performativa,[137] kriterijum istinitosti ili lažnosti postaje irelevantan zbog toga što takvi iskazi

---

[133] O opštem uticaju Vitgenštajna na književno-umetničku i filozofsku praksu, uporediti raznorodnost tema i problema objedninjenih zbornikom: Wendelin Schmidt-Dengler (ur.), *Wittgenstein und. Philosophie/Literatur*, *op. cit.*

[134] Videti, na primer: Richard Allen i Malcolm Turvey (ur.), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, Routledge, London/New York, 2001.

[135] John. L. Austin, *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962.

[136] Stoga razlika između performativa i konstativa jeste, Ostinovim rečima, „razlika između činjenja i govorenja" (*distinction between doing and saying*). *Ibid.*, str. 47.

[137] Za opšti uvod, na srpskom jeziku, u teoriju performativa i performativnosti, videti: Ana Vujanović, „Uvod u osnove teorije performativa", u *DOKSICID s-TIU/4...*, *op. cit.*, str. 215–224.

ne referišu na već postojeću stvarnost: oni, sasvim suprotno, u datoj društveno-kulturalnoj situaciji, u konkretnom *kontekstu*,[138] proizvode realne i materijalne efekte i učinke – jednostavno, performativi *jesu*. Kako ističe Šošana Felman (Shoshana Felman), koja svojom studijom *Skandal govorećeg tela: Don Žuan sa Ostinom, ili zavođenje na dva jezika* (*Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin, ou, la seduction en deux langues*, 1980) doprinosi zasnivanju književne teorije performativa, važan Ostinov doprinos ogleda se upravo u tome što je on filozofiju oslobodio ograničavajućeg i problematičnog svođenja jezika samo na pitanja njegove istinitosti naspram „stvarnosti".[139] U daljoj analizi svakodnevnog govora i govornih činova, Ostin transformiše ali i, donekle, usložnjava svoju raspravu, te uvodi dodatnu, *trijadnu* podelu na lokucijske, ilokucijske i perlokucijske činove. U skladu sa jednom preciznom i sažetom definicijom koja u samo jednoj rečenici uodnošava sva tri imenovana govorna oblika, te ukazuje na njihovu respektivnu distinktivnost: „*Lokucijski govorni čin* je čin iskazivanja iskaza, *ilokucijski* kada se u iskazivanju vrši i neka radnja, a *perlokucijskim* se nešto (posledice) postiže iskazivanjem."[140]

Relativno dosledno primenjena u polju diskursa književnosti, odnosno u području tekstualne produkcije, Ostinova teorija performativnosti jezika vodi do sledećih – kako će se pokazati, možda i neobičnih – zaključaka. Naime, na prvi pogled se može činiti da konstativi, kao jednostavni, direktni i jednoznačni opisi stvarnosti, najviše odgovaraju i funkcionišu srodno *književnoj deskripciji*. Međutim, postoji mnogo snažniji – delimično, kontroverzni – argument koji bi ukazao na to da se *celokupna književnost zasniva na performativnosti*.[141] Sa stanovišta načina primene njihove sintakse i upotrebe vokabulara, književno-fikcionalni tekstovi se služe iskazima koji nastaju analogno konstativima, no kako referenca tih iskaza izostaje, te se ne može proveriti da li postoji podudarnost između njih i činjenične stvarnosti na koju oni navodno referišu, *književni iskazi* – nezavisno od više ili manje avangardnog ili eksperimentalnog modusa njihove diskurzivnosti i pisma – svojevrsni su performativi. To znači da čak i oni književni radovi koji intencionalno *ne nastaju* kao postvarenja zamisli izvođenja transformativne događajnosti jezika (na primer, modus konsekventno realističkog diskursa narativnog romana) mogu se takođe odrediti u skladu sa pretpostavkama ostinovske

---

[138] Upravo je pojam konteksta bio jedno od mes tike Ostinove teorije performativa, pre svega u dekonstrukciji koju je izveo Žak Derida. Videti: Žak Derida, „Potpis, događaj, kontekst", u *Delo*, XXX, br. 6, Bed , 1984, str. 7–36. O ovoj kritici ukratko se raspravlja u nastavku.

[139] Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford, California, 2003, str. 6.

[140] Ana Vujanović, *op. cit.*, str. 217.

[141] O opštem problemu odnosa književnih iskaza i stvarnosti, videti: Marko Juvan, „Fikcija, stvarnost i zakoni", u *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 212–239.

filozofije performativnosti. Tada se, načelno, gotovo svaki iskaz izložen u okviru jednog književnog dela može prepoznati i označiti kao iskaz performativne prirode, jer se, za razliku od konstativa, ne može jednostavno podvrgnuti preciznim pravilima provere zasnovanim na njegovoj mogućoj istinitosti ili lažnosti. Moglo bi se reći, prema tome, da je apsolutno svaki tekst – pa čak i onaj diskurzivno i žanrovski najkovencionalniji – *jedan skup ili sklop pre performativnih nego konstativnih iskaza*. Pa ipak, u odnosu na osnovni problem i predmet ovog rada, svakako bi bilo potrebno da se jedna razlika – i to čak razlika vrednosne orijentacije – uspostavi unutar takve, opšte kategorije *književnosti*, kako bi se izbeglo njeno sveukupno i ekstremno proširenje i izjednačavanje sa poljem performativnosti. Postoji, naime, *jezički autorefleksivna literatura* – na primer, upravo nemačka *sprachexperimentelle* produkcija iz ovog poglavlja – koja je u stanju da svoju praksu prepozna kao performativnu, odnosno direktno sačinjenu od određenih performativnih iskaza – mada ta praksa u svojoj autopoetičkoj artikulaciji ne koristi nužno identične filozofsko-teorijske termine („konstativ", „performativ"). Tako, autori onih eksperimentalnih tekstova koji su u ovom radu odabrani za kraće ilustracije preuzetih i formulisanih teorijskih premisa, ili se podrobnije izlažu kroz posebne studije slučajeva, svesno i eksplicitno operišu performativnošću sopstvenog – književnog, ali i filozofskog, teorijskog, esejističkog – govora, demonstrirajući svoju performativnost u neposrednom trenutku vlastitog – pismovnog, glasovnog – izvođenja i tekstualno-proizvodnog čina.

Međutim, uprkos ovako skiciranoj teoriji performativa unutar domena književnosti i tekstualne prakse, te svojevrsnom emancipatorskom potencijalu i predlogu da gotovo svi književni tekstovi budu označeni kao performativni, Ostin je imao drugačije shvatanje odnosa umetničke prakse i performativnosti. Prema jednoj važnoj tvrdnji ovog mislioca, koja je kasnije postala predmet ozbiljne i žustre rasprave i sporenja, jezik upotrebljen u teatru, u jednoj pesmi ili monologu, na primer, ne može biti performativan u punom značenju Ostinove upotrebe tog termina, zbog toga što se jezik tada koristi „neozbiljno" (*not seriously*) i „parazitski" (*parasitic*) u odnosu na njegovu formalnu funkciju: performativi se jedino mogu izvoditi u „normalnim okolnostima" (*ordinary circumstances*).[142] Ovu tvrdnju dekonstruisao je Žak Derida, izazvavši oštru reakciju i prouzrokovavši poznati sukob sa Džonom Serlom, Ostinovim nastavljačem.[143] Serl – inače, autor uticajne knjige *Govorni*

[142] John L. Austin, *op. cit.*, str. 22.
[143] Ova rasprava objedinjena je knjigom: Jacques Derrida, *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1988.

činovi (*Speech acts*, 1969)[144], kojom se produbljuju prethodna proučavanja običnog jezika, inicirana poznim Vitgenštajnovim a potom i Ostinovim istraživanjima – dosledno je preuzeo teorijske pretpostavke Ostinove filozofije jezika, zadržavajući se u granicama i okvirima jedne srodne epistemologije, te ostajući *slep* za, prema Deridi, neophodni dekonstruktivističko-interventni zahvat u odnosu na ostinovski (a, kasnije, i serlovski) logocentrički narativ o performativnosti. Ukratko, Derida dovodi u pitanje tezu prema kojoj performativni iskazi u umetnosti imaju jednu „kvazi" ulogu, i parazitski podražavaju navodno „prave" i „pune" performative, što je prema Ostinu – odnosno, prema Serlu – bila jedna samorazumljiva i neupitna pretpostavka.[145] U skladu sa tipičnom strategijom Deridine dekonstrukcije (videti potpoglavlje br. 3.2.2), kojom se – barem u prvom koraku – rotira dotadašnji opštevažeći odnos centra i margine, francuski mislilac nastoji da izokrene hijerarhiju koja privileguje navodnu *izvornost* „pravih" performativa, u odnosu na druge, „izvedene" i „pseudo-performativne" iskaze. Ukazavši na nekoliko fundamentalnih ograničenja Ostinovog i Serlovog pristupa – na primer, na pretpostavku o kontekstu kao datom i fiksiranom društvenom i materijalnom okruženju, problematičnu za poststrukturalističku teoriju koja i kontekst tretira kao jedan *otvoreni intertekst* – Derida pokušava da izvede revalorizaciju onih oblika performativa koji su prethodno odbačeni kao drugorazredni, a uglavnom su bili vezani za umetnost. No, u raspravi na relaciji *Derida – Ostin*, u skladu sa dekonstruktivističkom beskonačnošću tekstualno-označiteljskog odlaganja, nema pobednika, jer pozicije dva autora pripadaju krajnje različitim, međusobno nesamerljivim i nepomirljivim jezičkim igrama: ovi autori dolaze iz raznorodnih epistemoloških i diskurzivnih tradicija, i svako od njih donosi i povlači za sobom specifični vlastiti ulog, pa ne postoji nijedan način da se uspostavi konsenzus između tih pozicija, usled čega je, Liotarovim terminima, *raskol* (*différend*)[146] neizbežan. Nezavisno od toga, Deridina intervencija je dragocena u svom pokušaju da se umetnička i književna praksa – ali i svi drugi izvedeni, sekundarni i „parazitski" oblici performativâ – prepoznaju kao podjednako vredni u odnosu na opštu potencijalnost performativnosti.

Prethodno izložena pretpostavka da se svako književno delo – ma koliko bilo zasnovano na konvencionalnom mimetičkom zahtevu za što većim stepenom realističnog opisivanja, prikazivanja i zastupanja stvarnosti – sastoji isključivo od performativnih iskaza, generalno se može usvojiti. No, u skladu sa jednom već predstavljenom ogradom, postoje,

[144] Džon Serl, *Govorni činovi*, Nolit, Beograd, 1991.
[145] 57 Derida, „Potpis, događaj, kontekst", *op. cit.*
[146] Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991, str. 5.

unutar nepreglednog polja sveukupne književne produkcije, brojni različiti primeri avangardno-eksperimentalnih tekstova koji znatno eksplicitnije, uz mnogo veći stepen samosvesti i demonstrirane autorefleksivnosti, predočavaju i jezički iskazuju sopstveni performativni karakter. Na primer, roman *Torbar* (*Der Hausierer*, 1967)[147] ranog Petera Handkea (Peter Handke), autora fokusiranog i orijentisanog tokom druge polovine šezdesetih godina primarno na jezički eksperiment,[148] sastoji se od mnoštva međusobno nezavisnih rečenica-iskaza, formalno objedinjenih numerisanim poglavljima, a tekst je tematski najbliži žanru detektivske proze. Upravo je ova poslednja činjenica navodila većinu ranih tumača Handkeove knjige na zaključak da je u pitanju – svakako radikalna – dekonstrukcija paradigmatskog detektivskog teksta,[149] što je, naravno, neosporno hermeneutičko pravo. Međutim, jedna epistemološki sasvim drugačija interpretativna perspektiva, upravo bliska austrijskoj poziciji kritike jezika, roman teoretizuje kao skup različitih iskaza i propozicija – zapravo, performativa. Jer, svaki rečenični stav Handkeovog romana jeste jedan performativni iskaz, čija se istinitost, kao i istinitost bilo kog drugog performativa, jednostavno ne može ispitivati niti dokazivati: postoji jedino događaj – *događaj jezika, događaj teksta* – koji se izvodi i koji takvim izvođenjem proizvodi određene učinke i konsekvence. Knjiga je, ukratko, sastavljena od poglavlja koja sadrže arbitrarno povezane rečenice (analogno hijerarhiji Vitgenštajnovog *Tractatusa*: jezik se sastoji od stavova, koji se sastoje od imenâ). Te rečenice, čije neočekivano smenjivanje ne prati kauzalnost zapadno-racionalne logike,[150] bliske su, na planu svog diskursa, vokabularu i žargonu detektivskih i krimi-romana, te sadrže termine kao što su: „ubistvo", „žrtva", „istraga", „demaskiranje". Sami nazivi 12 poglavlja predstavljaju srodne, bizarne kombinatoričke i permutacione varijacije jezičkih elemenata, nemotivisane u svojoj realizaciji: „1. Red prvog nereda", „2. Prvi nered", „3. Red nereda" itd. Pri tome, u knjizi postoji naizgled stabilna hijerarhija jezika: na početku svakog poglavlja pozicioniran je paragraf – predočen u kurzivu – koji metajezički interpretira tekst koji potom sledi u nastavku poglavlja.[151] No, ta hijerarhija je samo *naizgled stabilna*, jer odnos drugostepenog i prvostepenog jezika nije sasvim direktno ni dosledno eksplanatoran niti interpretativan, zbog čega tekst koji sledi nakon uvodnog paragrafa nužno

[147] Peter Handke, *Der Hausierer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967.
[148] Werner Thuswaldner, *op. cit.*
[149] „*Torbar* je roman o krimi-romanu, refleksija krimi-romana o samom sebi, stoga njegova čista *forma*." Herbert Gamper, „Jeder Schritt bewegt sich im Leeren", u *Über Peter Handke*, Michael Scharang (ur.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, str. 4[68]
[150] Hartmut König, „3.2 Der Hausierer", u *Peter Handke: Sprachkritik und Sprachverwendung. Anmerkungen zu ausgesuchten Texten*, *op. cit.*, str. 53.
[151] Hans Christoph Buch, „Tot und sauber aufgeräumt", u *Über Peter Handke*, *op. cit.*, str. 44.

ne odslikava, ne potvrđuje niti postvaruje prethodno skicirane zamisli; konačno, u samom centralnom tekstu sporadično se pojavljuju rečenice koje kao da objašnjavaju pravila jezičke igre u kojoj Handke učestvuje, čime se relacija iskazivanja tih pravila i njihova materijalizacija podriva. Upravo na tragu poznog Vitgenštajna, zaključuje se da – *nema metajezika*. Sve u svemu, možda se uprkos svim nabrojanim jezičko-eksperimentalnim elementima ovog romana, kao „neorganske, objektivne proze koja ništa ne saopštava“[152], najveći doprinos Handkeovog teksta pre svega očitava u arbitranoj strukturi performativnosti njegovog sklopa – jednoj heterogeni skupini performativa.

Prva objavljena knjiga Gerta Jonkea (Gert Jonke), *Geometrijski domovinski roman* (*Geometrischer Heimatroman*, 1969),[153] jeste primer *čistog, formalnog jezika*, čiji se izvor – *subjekt govora* – u takvom objektivizovanom činu alijenacije ne može jednostavno odrediti niti locirati. Iako roman – kao i *Torbar* – uzima za referentnu tačku jedan sasvim specifični romaneskni žanr – *domovinski roman* (*Heimatroman*), popularno-konzervativni oblik austrijske idilične romanse – Jonkeov tekst mnogo više „pravoverno“ pripada tradiciji austrijske eksperimentalne tekstualne produkcije. Zbog toga se može reći, u odnosu na jezičko-lingvističku interpretativnu poziciju, da je centralna tema romana, koji referiše na biopolitički pedantno uređen život stanovnikâ jednog konzervativnog sela u Austriji, upravo *sâm jezik* – konkretnije, institucionalno-formalni govor zakona i birokratije, predstavljen, uprkos povremenom upućivanju na irelevantnu radnju, nemotivisane događaje i neimenovane likove, kao jedina moguća diskurzivna stvarnost teksta. Autor, na taj način, generiše sledeće jezičke iskaze, kroz koje progovara – imaginarni – oficijelni diskurs austrijskih zakona i njenih zvaničnih institucija: „Oprez – Za vreme oluje – Stojite ispod drveta na sopstvenu odgovornost“; „Ukoliko je prolaznik, na svom putu ka selu, ubio bika, njegova je *dužnost da izvesti* o okolnostima *u selu*“; „*Propis o mostu* §1. Čuvar mosta može, što će reći, u obavezi je da svakoj osobi koja mu se učini *iole sumnjivim*, on, čuvar mosta, može i mora joj odbiti pristup mostu, zabraniti prelazak reke.“[154] Sve aktivnosti subjekata odigravaju se u odnosu na takvu realnost performativnih iskaza koji ili dopuštaju ili zabranjuju, mada najčešće *podstiču*, izvođenje određenih društvenih i kulturalnih činova: rečima Petera Handkea, koji upravo potpisuje važan i uticajan prikaz Jonkeove knjige, objavljen u magazinu *Spiegel* aprila 1969.

[152] Hartmut König, „3.2 Der Hausierer“, *op. cit.*, str. 52.
[153] Gert Jonke, *Geometrischer Heimatroman*, u *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts: von Glashäusern, Leuchttürmen, Windmaschinen und anderen Wahrzeichen der Gegend*, Residenz, Salzburg, 1980, str. 77–205.
[154] *Ibid.*, str. 88, 83, 109.

godine (br. 17) – „U rečenicama se krije autoritet“ („In Sätzen steckt Obrigkeit“)[155]. Jonkeov formalistički najeksperimentalniji roman, u određenom smislu u celosti sastavljen od različitih iskaza koji zasigurno ne mogu biti označeni kao puki konstativi, u jednom od završnih poglavlja[156] sadrži krajnje formalnu – mada, u svojoj prenaglašenosti, i izrazito nadrealnu – *birokratizovanu listu pitanja-performativa* na koja, u participatornom činu potencijalnosti i otvorenosti teksta, čitalac može slobodno odgovoriti, te rukopisno ispuniti njihove beline, jer autor je intencionalno predvideo i ostavio prazna mesta za takvu performativnu aktivnost: „Broj – Pozivni broj – Datum – Vreme – Ime – Datum rođenja i mesto rođenja – Zanimanje – Druga prethodna zanimanja – Mesto prebivališta – Druga prethodna mesta prebivališta – Adresa – Druge prethodne adrese“; „Kuda idete – Šta želite tamo – Zašto ne želite negde drugde – Zašto upravo ne ostanete kod kuće“; „Koliko novca zarađujete mesečno – Koliki iznos poreza plaćate – Da li ste u poslednje vreme izbegavali plaćanje poreza – Zašto – Kada“; „Da li ste na sva pitanja iskreno odgovorili – Da li ste na neka pitanja lažno odgovorili – Koja – Zašto.“[157] Prema tome, u ovom segmentu romana, koji se proteže na nekoliko stranica teksta, čitaocu se predočava formular koji se, u jednom kvazi-interaktivnom činu, materijalno odista i može ispuniti traženim podacima. U svakom slučaju, Handkeov *Torbar* i Jonkeov *Geometrijski domovinski roman* samo su manji primeri tekstualne prakse koja direktno može biti smeštena u interpretacijske okvire filozofije i kritike jezika Ludviga Vitgenštajna i kasnije razvijene – anglo-američke – teorije performativa.

O važnosti koju eksperiment ima u nemačko-austrijskoj neoavangardnoj književnoj praksi već je bilo reči (2.1.2). No, u kontekstu takve tekstualne produkcije, pod eksperimentom se gotovo uvek podrazumeva istraživanje *u jeziku* i istraživanje *sa jezikom*, zbog čega se pod takvim oblikom tekstualne prakse ponajviše misli na pojam, odnosno sintagmu, *jezičko-eksperimentalna književnost* (*sprachexperimentelle Literatur*) – o kojoj, na nemačkom jeziku, postoji više različitih teorija.

[155] Ovaj prikaz 151 ove knjige ponovo je štampan u: Peter Handke, „Zu G. F. Jonke *Geometrischer Heimatroman*“, u *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, str. 199–202.
[156] Reč je, konkretnije, o poglavlju paradigmatskog naziva u odnosu na birokratski diskurs Jonkeovog romana – „Novi zakon“. Gert Jonke, *op. cit.*, str. 179–192.
[157] *Ibid.*, 181–187.

2.3. Teorije jezičko-eksperimentalne književnosti na nemačkom govornom području

U skladu sa svojevrsnom *politikom metajezika* ovog rada (videti poglavlje br. 1), mnoge teorije – koje se, sa jedne strane, preuzimaju kao već gotovi drugostepeni modeli, ili se, sa druge strane, kritički preispituju i nadgrađuju – jesu pojedinačni, singularni teorijski pristupi. Tako se u ovom potpoglavlju studije prvenstveno govori o i operiše, kao što je rečeno, *malim teorijama*, koje se sagledavaju u svojoj specifičnoj, često i nesvodivoj partikularnosti. Već je objašnjeno da je na nemačkom govornom području pre svega naziv „eksperiment" bio – i, zapravo, još uvek je u velikoj meri – sinonim za radikalnost umetničke i književne prakse, te centralni element vokabulara teorijskih diskursa koji zastupaju tu praksu. U sledećim odeljcima teksta predstavljaju se neki od takvih, već etabliranih teorijskih narativa na nemačkom jeziku, primenljivih i nekoliko decenija primenjivanih u području eksperimentalne tekstualne produkcije. No, pre toga, moralo bi se podvući da je svim tim teorijskim pristupima – kao različitim govorima drugog reda, odnosno metajezicima – zajednički formalistički prilaz delu (imanentnost analize samog proučavanog i analiziranog teksta, koji se analitički razlaže i razdvaja na svoje sastavne, manje jezičke elemente), kao i relativno tradicionalni vid istoriografskog diskursa i neupitno konvencionalni metod istorizacije. Tako, za razliku od *savremene teorijske prakse*[158], kao jedne intencionalno i eksplicitno interventne, ponekad čak i *svesno nasilne* aktivnosti koja upisuje različite *spoljašnje* teorijske diskurse (fenomenologija, strukturalizam, poststrukturalizam, marksizam, psihoanaliza, feminizam itd.) u telo prvostepenog teksta, teorijski pristupi koji se predočavaju u nastavku, usled opisanog epistemološkog i metodskog ograničenja, ne bi se mogli podvesti pod „duh" savremene epohe teorije; gotovo jedini – ujedno i dominantni – *eksterni diskurs* koji ove teorije preuzimaju i upotrebljavaju jeste filozofija i kritika jezika. Ti pristupi, dakle, još uvek su taoci *ideologije prenaglašene važnosti proučavanog objekta* – koju upravo najdirektnije razara hibridna teorija i njeno poližanrovsko pismo – i tradicionalističko-pozitivističkog pristupa koji i dalje pretpostavlja da se prvostepeni tekst može totalno „zasititi" metajezikom,[159] čija se društveno-materijalna determinisanost, međutim, najčešće i ne dovodi u pitanje. U tom smislu, teorijski diskursi koji se predstavljaju, analiziraju i dekonstruišu u narednim odeljcima ovog potpoglavlja ne mogu se sasvim direktno imenovati niti etiketirati kao *teorija*, barem ne u savremenom, aktuelnom značenju poslednjeg pojma. No, nezavisno od toga, ti pojedinačni teorijski pristupi podvrgavaju se metateorijskom čitanju

[158] Ana Vujanović, „DOKSICID s-TIU/4: oruđe kao/i oružje", u *DOKSICID s-TIU/4...*, *op. cit.*, str. 7.
[159] Pogledati belešku br. 30.

koje se izvodi uz samosvest o različitim ograničenjima i potencijalima koje danas nudi i obećava multi-, inter- i transdisciplinarna teorija.

2.3.1. Odabrane teorije jezičko-eksperimentalne književne prakse

Kada se u konkretnom kontekstu nemačko-austrijskih teorijskih pristupa i neposredno korespondentne književne prakse upotrebi i spomene termin „eksperimentalna književnost", prvenstveno se referiše na *jezičko-kritičku* tekstualnu produkciju. Kao što je već nabrojano (2.1.2), izdvaja se mnogo važnih teorijsko-kritičkih tekstova koji, često već i samim svojim naslovom, eksplicitno upućuju na eksperimentalne moduse jezički orijentisane tekstualne produkcije, a tri studije tog tipa – sve tri objavljene tokom sedamdesetih godina prošlog veka – ovde su, kao prve, odabrane za paradigmatične. Klaus Homan (Klaus Hohmann) u knjizi *Eksperimentalna proza: Nova, jezičko-eksperimentalna književnost* (*Experimentelle Prosa: Eine neue Literatur des Sprachexperiments*, 1974) nudi, u prvom delu, odabir iz prvostepene tekstualne prakse, a zatim i, u drugom delu, metajezičku raspravu, kojom se, prilično sistematično, interpretiraju prethodno izabrani tekstovi. Precizno insistirajući pre na terminu „eksperimentalna proza" nego na nazivu „eksperimentalna književnost", autor pokušava da ustanovi jasnu teorijsko-istorijsku distinkciju između te dve oznake,[160] kako bi demonstrirao autonomnost i posebnost radikalne tekstualne prakse o kojoj raspravlja – ilustracije radi, njegovi primeri u značajnoj meri proističu iz neoavangardne produkcije Bečke grupe. U svojoj eksplikaciji, Homan za važnu referentnu tačku uzima konkretnu poeziju (*konkrete Poesie*) na nemačkom jeziku – praksu nekonvencionalnog, nenarativnog i nereprezentacijskog tekstualno-tipografskog rada sa znakovnim elementima jezika, čije konstelacije (*Konstellationen*), u svojoj ekstremnoj analitičkoj redukciji,[161] dosežu stupanj *čiste književnosti* i *čistog jezika*:[162] „Premisa konkretne poezije jeste da jezik ne bi trebalo ništa da prikazuje niti pokazuje, osim samog sebe, tj. svog materijala."[163] Homan u nekoliko navrata iznosi pretpostavku da postoji bitna razlika između *konkretne poezije*, sa jedne strane, i *eksperimentalne proze*, sa druge, a ta se distinkcija ne ogleda samo u uskoj, formalnoj ravni teksta, već i u području šire društvene diskurzivnosti: dok se prva tekstualna praksa odnosi na čisto formalistički rad sa jezikom, u svojevrsnoj larpurlartističkoj, navodno apolitičnoj

192

[160] Eksperimentalna proza, tada, jeste „razumljiva samo kao deo savremene eksperimentalne književnosti". Klaus Hohmann, *op. cit.*, str. 65.
[161] Vladan Radovanović, „Ultimno", u *Vokovizuel*, *op. cit.*, str. 152–163.
[162] Za opšti uvod u praksu konkretne poezije videti, na primer: Vera Horvat-Pintarić, *Oslikovljena riječ = The word image*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1969.
[163] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 32.

aktivnosti, eksperimentalnost potonje prakse „razotkriva (...) sadržaje jezika kao društvene sadržaje“[164] – „ona ne proizvodi sopstvenu semantiku, već semantiku društvenih jezičkih kodova dovodi u pitanje putem manipulacije.“[165] Pa ipak, prema autoru, ova razlika i ne može biti baš tako jasno opcrtana, jer često i istorijski prethodeća konkretna poezija – na primer, tekstovi Ernsta Jandla (Ernst Jandl) – jeste, u svom jezičko-grafičkom i oralnom eksperimentu, svesno orijentisana ka društvenoj kritici.[166] Kao i u mnogim drugim studijama sa zajedničkom temom i srodnim teorijsko-metodološkim pristupom, i Homan o književno-proznom eksperimentu pre svega govori kao o tekstualnoj, poetskoj praksi izvođenja kritike jezika. „Eksperimentalno“ tada označava „u najopštijem smislu: eksperiment sa jezikom. Problem jezika (*Sprachproblem*) odlučujući je kriterijum“[167]. U tom kontekstu, Homan prvenstveno upućuje na Vitgenštajnovu filozofsku praksu, koju prepoznaje kao ključnu za tematsko-problemsku artikulaciju radikalne tekstualne produkcije realizovane na nemačkom jeziku.[168] Eksperimentalna proza jeste, parafrazom ključnog termina iz pozne filozofije austrijskog mislioca, posebna *književna jezička igra* (*literarische Sprachspiel*), u kojoj se, prema Homanu, „čini vidljivim nešto od bića jezika“, jer ova tekstualna praksa je – upravo za razliku od konkretne poezije – „istovremeno jezička i metajezička“[169]. Sa tog stanovišta, eksperimentalna proza predstavlja privilegovani tekstualni modus, pa čak i povlašćeni oblik umetničke prakse uopšte, jer simultano proizvodi fikcionalnost književnog diskursa *i* razvija drugostepeni komentar o prirodi jezika – konkretnije, komentar o epistemologiji vitgenštajnovskog jezičkog obrta.

Hronološki posmatrano, naredna tematsko-metodska komplementarna studija jeste *Eksperimentalna književnost i konkretna poezija* (*Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 1975), čiji je autor Harold Hartung (Harold Hartung). Već na samom početku – u predgovoru – svoje knjige, autor se poziva na Emila Zolu (Émile Zola), koji još 1879. godine postavlja *pitanje o mogućnosti eksperimenta u književnosti*. Od tada se pojam eksperimenta često dovodio u vezu sa književnom praksom i njenom metajezičkom teoretizacijom i istorizacijom, no tek nakon Drugog svetskog rata ustanovljena je i formirana sintagma *experimentelle Literatur*, upravo u svom savremenom – pre svega, *neoavangardnom* – specifično jezičko-kritičkom značenju: ove tekstualne prakse „jezik istovremeno shvataju kao

17

[164] Klaus Hohmann, *op. cit.*, str. 94.
[165] *Ibid.*, str. 81.
[166] *Ibid.*, str. 70.
[167] *Ibid.*, str. 66.
[168] *Ibid.*, str. 88.
[169] *Ibid.*, str. 94.

materijal i kao temu metodičkih istraživanja“[170]. Hartung svojom studijom problematizuje simbolički ulog, ali i operativne, tehničko-realizacijske aspekte eksperimentalnosti o kojima je, u relativno srodnom teorijskom kontekstu, već bilo reči (2.1.2). Za razliku od Homana – mada se u mnogim vidovima i segmentima svog pristupa sasvim približava njegovoj problematizaciji – Hartung smatra da postoji neosporni *kontinuitet* između konkretne poezije i eksperimentalne književnosti, kontinuitet koji, u trenutku objavljivanja studije *Eksperimentalna književnost i konkretna poezija*, neprekinuto traje već dve decenije, te se ova dva modusa tekstualnosti prepoznaju kao kompatibilni i međuzavisni, pre nego – homanovski – međusobno isključivi.[171] Prema Hartungu, „inflatorna upotreba“ termina eksperiment dovela je, tokom godina, do njegove postupne degradacije, te slabljenja radikalnosti, da bi vremenom epoha dominacije tog pojma bila okončana: sada, u trenutku već stabilnog ustanovljenja tog pojma – a to znači sredinom sedamdesetih godina prošlog veka – započinje ozbiljnije izvođenje teorija i istorija eksperimentalne književne produkcije.[172] U Hartungovom širokom istorijatu književne prakse koja se dovodi u vezu sa eksperimentom mapirani su pokreti ekspresionizam, dada, nadrealizam, sa specifičnim osvrtima na autore kao što su Hans Arp (Hans Arp) i Kurt Šviters (Kurt Schwitters).[173] Na drugom mestu se, ilustracije radi, posebno izdvaja jedan tekst Gertrud Stajn (Gertrude Stein) – „As a Wife Has a Cow. A Love Story“ (1926) – o kojem piše Helmut Hajsenbitel (Helmut Heißenbüttel), jedan od važnijih interpretatora, apologeta i praktičara eksperimenta u književnosti, uočavajući da pomenuti rad „redukuje jezik na samog sebe“[174]. U kasnijim poglavljima svoje knjige, Hartung sistemski prolazi kroz prakse konkretne poezije („Od konstelacije do artikulacije“) i eksperimentalne književnosti („Od redukcionističke pesme do citatnog kolaža“), kao i kroz modus „Književnog kolaža u većim formama“[175], u istorijskom rasponu od 1945. do prve polovine sedamdesetih godina. Tehnički i realizacijski često sasvim različite i distinktivno nesvodive, ove eksperimentalne prakse pomno i sistematično istražuju i ispituju jezik, iako sredstvima drugačijim od naučnih, u skladu sa drugim metodama.

U knjizi *Savremena eksperimentalna proza* (*Experimentelle Prosa der Gegenwart*, 1978), Bodo Hajman (Bodo Heimann) izvodi problemski krajnje sličnu teoretizaciju srodnog predmeta. On otpočinje svoj tekst podvlačeći neke od najistaknutijih Homanovih argumenata

[170] Harold Hartung, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1975, str. 5.
[171] *Ibid.*
[172] *Ibid.*, str. 7.
[173] *Ibid.*, str. 27–30.
[174] *Ibid.*, str. 30.
[175] *Ibid.*, str. 39–54; 55–83; 84–96.

– na primer, citirajući tvrdnju potonjeg autora da je eksperimentalna proza pre svega rezervisana za poetsko postvarenje kritike jezika,[176] te da, u svom više ili manje radikalnom obliku, ova praksa sve vreme problematizuje jezik kao medij, instrument komunikacije, njegovu materijalnost itd. Svođenje na jezik (*Reduktion auf Sprache*)[177] jeste polazna – ali, moglo bi se reći, i krajnja – tačka takvih tekstualno-materijalnih istraživanja, što se, kao koncept i ideja, neprestano ponavlja kroz sve tri imenovane knjige nemačkih teoretičara i istoričara književnosti. Usled izražene bliskosti predmeta proučavanja i postavljenog problema – hipoteze, pa čak i zbog sličnosti na planu samog metodskog načina teorijsko-istorijske obrade, primeri eksperimentalne tekstualne produkcije koje odabira Hajman preklapaju se sa praksama o kojima prethodno već pišu Homan i Hartung; otud je ponavljanje pojedinih autora i manjih grupa-pokreta, bilo neizbežno (na primer, o Bečkoj grupi raspravlja se u sve tri studije; Gert Jonke pominje se kod Homana i Hajmana itd.). Nezavisno od toga, *Savremena eksperimentalna proza* nudi detaljne, relevantne jezičko-kritičke analize radova ukupno pet autora – svakom je posvećeno jedno celo poglavlje jednakog obima – i za svakog od njih odabira po jedan paradigmatičan eksperimentalni tekst. Ilustracije radi, Gerhard Rim (Gerhard Rühm) – jedan od pet članova Bečke grupe i njen ključni istoričar i svedok-savremenik[178] – u tekstu *Žabe* (*Die Frösche*, 1971) ne izlaže samo kritiku jezika koja se izvodi tek konkretističkom strategijom materijalno-kombinatoričkog rada sa tekstualno-znakovnim elementima – rečima, već i fundamentalnim operisanjem sa hijerarhijom jezikâ. Tako, u Hajmanovoj interpretaciji, pripovedač – za koga „jezički medij naracije i njegovo sopstvo postaju upitni“ – „ne kreće se po ravni pripovesti, već na meta-ravni refleksije“[179]. Primerom koji izdvaja Hajman, Rim generiše sledeći iskaz: „to je upravo jedna rečenica u našem jeziku“ (*prvi metajezik*); „'to je upravo jedna rečenica u našem jeziku' bila je upravo jedna rečenica u našem jeziku“ (*drugi metajezik*).[180] Ovakvu vrstu jezičke intervencije i eksploatacije Hajman prepoznaje kao emancipatorsku za čitaoca-subjekta, koji nakon sučeljavanja sa tako nekonvencionalnom semantikom i sintaksom razvija jezičku samosvest, a jezik iskustveno drugačije percipira, tretira i, konačno, izmenjeno upotrebljava u svakodnevnim životnim praksama: učinci takve „metakomunikacije“ imale bi za posledicu konkretnu transformaciju same društvene realnosti.[181] Analizom svih odabranih tekstualnih

[176] Bodo Heimann, *op. cit.*, str. 7. Klaus Hohmann, *op. cit.*, str. 66.
[177] Bodo Heimann, *op. cit.*, str. 9.
[178] Videti, na primer: Gerhard Rühm (ur.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen.*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1967.
[179] Bodo Heimann, *op. cit.*, str. 23.
[180] *Ibid.*
[181] *Ibid.*

praksi pokazuje se da se njihovi različiti pismovni modusi pre svega spajaju u identičnoj tački *istraživanja jezika*, diskurzivno srodno pripadajući tradiciji *posleratnog oblika nemačko-austrijskog jezičkog obrta*. To bi ujedno mogao biti i zajednički, središnji zaključak sve tri ukratko predstavljene studije (Homan, Hartung, Hajman).

2.3.2. Radikalni ulog proizvodnje eksperimentalnih tekstova većeg formata

Zigrid Šmid-Bortenšlager (Sigrid Schmid-Bortenschlager) autorka je obimnije studije indikativnog naziva *Konstruktivistička književnost: društvena relevantnost i književna tradicija eksperimentalne proze većeg formata na nemačkom, engleskom i francuskom govornom prostoru nakon 1945. godine* (*Konstruktive Literatur: gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Grossformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945*).[182] Terminološki gledano, a uzimajući u obzir raniju teorijsku raspravu i dosadašnji pregled važnijih srodnih studija, autorka konsekventno upotrebljava oznaku „konstruktivističko" kao sinonim za „eksperimentalno" i „avangardističko";[183] ponovo je reč o tekstualnoj praksi koja, u svojoj dekonstrukciji i destrukciji formalne konvencionalnosti, preispituje opšte ali i sasvim konkretne uslove i granice funkcionisanja jezika, što u kontekstu studije – u skladu sa eksplikacijom iz njenog podnaslova – označava društveno angažovanu i orijentisanu delatnost.[184] Kako bi grupisala i nametnula nomenklaturni poredak nad gotovo bezgraničnom tekstualnom raznorodnošću, na čiju je potencijalnost ogromne rastegljivosti već ukazivano, Šmid-Bortenšlager izdvaja i klasifikuje sledeće moduse tekstualne produkcije, u širem značenju termina koji tada obuhvata, takoreći, *sve pismovne radove*. Cilj ove teorijske intervencije ogleda se u pokušaju da se neprecizni termin „literatura" bliže i jasnije odredi, te da se „[p]itanja sadržaja, forme, teme, vrednovanja"[185] dodatno preispitaju i značenjski transformišu. Tako se, u teorijsko-sistematičnoj analizi autorke, izdvajaju: 1. *literatura kao beleženje* – poslovna pisma, beleške, anali, putopisi, dnevnici; 2. *literatura kao manipulacija* – reklamni tekstovi, religijski i politički traktati; 3. *literatura kao rekreacija* – žanrovi biografije, krimi romana, naučne fantastike; 4. *literatura kao diseminacija* – prerada već prerađenog znanja izloženog u, na primer, istorijskim romanima; 5. konačno, *literatura kao istraživanje* „pokušava književnim sredstvima da ostvari nova iskustva, vidi sebe kao paralelnu naukama, mada bez

[182] Sigrid Schmid-Bortenschlager, *op. cit.*
[183] *Ibid.*, str. 9.
[184] *Ibid.*, str. 10.
[185] *Ibid.*, str. 15.

njihovog metodskog ograničenja“[186]. Pri tome je ponajviše ovaj poslednji – istraživački – modus predviđen za konstruktivističko-eksperimentalnu praksu radikalne tekstualne produkcije.[187]

Prema autorki studije, postoji izrazito velika razlika u tekstualno-značenjskoj ekonomiji – odnosno, ključna razlika u jezičkoj igri – u radu sa većim i u radu sa manjim tekstualnim formama: ova, naizgled ne posebno iznenađujuća tvrdnja, određuje *raison d'etre* knjige *Konstruktivistička književnost*. Ta specifičnost i distinkcija ne manifestuje se samo na ravni konkretne materijalne i medijske organizacije i strukturacije teksta (formalistička i imanentna analiza), već i na planu svojevrsne *politike jezika* i *politike teksta* (materijalistička kontekstualizacija i istorizacija). No, nije reč tek o kvantitativnom uvećanju datog teksta,[188] umnožavanju njegovih elemenata-rečenica ili proširenju inherentno tekstualnih okvira, već je u pitanju suštinska transformacija i transfiguracija simboličkog investiranja autora-umetnika u njegovoj intencionalnoj i neskrivenoj radikalnosti. Jer, čini se da je simbolički i materijalni ulog kod velikih tekstualnih formata – poput romana – 191 veći i više subverzivno podrivajući po književnu zajednicu, ili „svet književnosti“[189], nego što je to slučaj sa manjim formatima. Drugim rečima, kao da postoji utvrđeni diskurs i narativ koji donekle i može prihvatiti ekscesnost manjih pisanih formi (i taj diskurs, štaviše, tekstualnu transgresiju uobičajeno i vezuje za male forme), dok se kod većih formata – po definiciji tretiranih kao više narativno-racionalnih i pre rezervisanih za jednoznačnu komunikacijsku funkciju jezika – to društveno ne dopušta. Postoje, naravno, Džojsovi (James Joyce) romani, već odavno označeni kao *klasici književnosti*: ali, njihova globalna kanonizacija i institucionalizacija upravo i služi tome kako bi se perfidno sprečili, ograničili i obuzdali naredni eksperimenti u obimnijoj, romanesknoj formi, jer uvek se može razviti odbrambeno-reakcionarni argument i pronaći izgovor da je to *već učinjeno*, te da nema potrebe za – navodno redundantnim – generisanjem i proizvođenjem tekstualnih radova srodnog modusa. Zbog toga, na tragu izložene argumentacije, najveći društveni i politički rizik u polju eksperimentalne književne produkcije rezervisan je upravo za tekstove većeg formata.

---

[186] *Ibid.*, str. 16.
[187] *Ibid.*, str. 17.
[188] „[Č]ini se da skok sa male na veliku formu nije samo kvantitativan, već i kvalitativan.“ *Ibid.*, str. 118.
[189] Pojam *sveta književnosti* izvodi se analogno Danto 203 (Arthur C. Danto) koncepciji *sveta umetnosti* (*Artworld*), odnosn 55 *stitucionalnoj teoriji umetnosti* (*institutional theory of art*) Džordža Dikija (George Dickie). Arthur C. Danto, „The Artworld“, u *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, str. 571–584; George Dickie, „What is Art? An Institutional Analysis“, u *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Blackwell, Malden, 2007, str. 426–437.

U knjizi, pridev „konstruktivistički“, osim što funkcioniše analogno terminu „eksperimentalno“ koji se upotrebljava u većini drugih, prethodno citiranih ili ukratko predstavljenih teorijskih studija, označava neprikrivenost i ekspliciranost artificijelnosti tekstualne strukture i njenih sintaksičko-rečeničkih sklopova. Brojni su primeri takvih tekstova, čiji se broj posebno uvećava usled toga što autorka uključuje više nacionalnih kultura, odnosno prirodnih jezika na kojima su ti tekstovi izvorno pisani – nemački, engleski, francuski: tako se raspravlja o konkretnoj poeziji, Bečkoj grupi i Grupi iz Graca; o francuskom *novom romanu* i pokretima *Tel Quel* i *Change*; o američkoj metafikciji i postmodernoj prozi. Arbitrarnom selekcijom među mnoštvom ilustracija i diverzifikovanim primerima tekstova kojima se Šmid-Bortenšlager služi, mada ne posvećuje svima jednaku pažnju, izdvajaju se sledeći naslovi sa nemačkog govornog područja, u specifičnosti svog tr[illegible]nana jezika i tekstualne forme:[190] 1. Andreas Okopenko konstruiše *Leksikon-Roman* (*Lexikon – einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden – Roman*, 1970),[191] knjigu čiji je nelinearni sadržaj rečnički strukturiran po abecednom redosledu naziva pojedinačnih odeljaka, koji su tematski i žanrovski različiti i kreću se od pripovednog govora fikcije, preko dnevničkih beležaka, do teoretizacije konkretne poezije; 2. Volfgang Bauer (Wolfgang Bauer) u nastavcima objavljuje segmente romana *Termometarska glava* (*Der Fieberkopf*, 1967),[192] tekst sačinjen od pisama (podnaslov: *Roman in Briefen*) koja razmenjuju dvojica Austrijanaca koji elemente i momente stvarnosti tretiraju i zastupaju svojim jezičkim, frojdovskim (Sigmund Freud) proklizavanjima i omaškama,[193] neprestano se krećući i ludički pomerajući od jednog ka drugom terminu, u zvučnim i tipografskim sličnostima i bliskosti reči – na primer, „Ottokars schönes Skiheim, Unter der Rauchkuchl“ i „Ottokars Föhnes Skiheim, Unter der Fauchkuchl“, adresa br. „16/3/5“ umesto „16/4/4“, „Merlitzen Seitfuß“ i „Gerlitzen Breitfuß“[194]; 3. Helmut Hajsenbitel u svom kapitalnom tekstu *Projekt br. 1: Dalamberov kraj* (*Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende*, 1970)[195] primenjuje montažnu tehniku pri proizvodnji konstruktivističkog romana većeg obima i, uz sporadične varijacije, generiše česta ponavljanja rečenica, jezičkih formulacija i pojedinačnih termina,

[190] Pojedini važni i relevantni tekstovi – pre svih, oni koje potpisuju članovi Bečke grupe – na ovom mestu su intencionalno izostavljeni, jer su odabrani za predmet analize narednog potpoglavlja (2.4).

[191] Andreas Okopenko, *Leksikon (jednog sentimentalnog putovanja do susreta izvoznika u noćnom zlodulu Drudenu) roman*, Službeni Glasnik, Beograd, 2013.

[192] Wolfgang Bauer, *Der Fieberkopf: ein Roman in Briefen*, Droschl, Graz, 1986. U određenom smislu, knjiga zauzima ekscesno mesto u Bauerovom celokupnom opusu, s obzirom da autor nakon toga nije proizveo nijedan roman.

[193] Sigmund Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Matica Srpska, Novi Sad, 1976.

[194] Wolfgang Bauer, *op. cit.*, str. 31, 33, 35.

[195] Helmut Heißenbüttel, *Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende*, Luchterhand, Neuwied, 1970.

proizvodeći efekat drugačiji od mogućih učinaka kratkih montiranih tekstova – Hajsenbitelova knjiga zasigurno zaslužuje znatno detaljniju analitičku analizu, no ovde se interpretira tek kao potvrda i legitimacija iznetih teorijskih premisa; itd. Svi opisani primeri, kao i mnoge druge ilustracije iz knjige, ne bi mogli biti realizovani u kraćoj tekstualnoj formi, usled drugačije ekonomije – unutrašnjo-tekstualne i spoljašnjo-društvene – spisateljske aktivnosti. Opredelivši se za jezički eksperiment koji, primera radi, zvanično nosi etiketu romana, simbolički kapital uvek povlači značajno veći ulog – ulog radikalnosti i ulog transgresivnosti koji provocira pretpostavljene društvene, kulturalne i umetničko-književne norme.

2.3.3. Kritika i dekonstrukcija teorije avangarde Petera Birgera

Naredne teorijske interpretacije eksperimentalne tekstualne produkcije ne bi se mogle sasvim razumeti u svojoj kontekstualizaciji bez specifičnog pojmovnog aparata – i, implicitno, jednog važnog konceptualnog problema – koji Peter Birger definiše svojom čuvenom *Teorijom avangarde* (*Theorie der Avantgarde*, 1974).[196] Ta knjiga jeste uticajna tematizacija, teoretizacija i istorizacija avangardnih pokreta i njihovih radikalnih manifestacija, na način na koji je to, u zapadnoj istoriji i teoriji umetnosti, na primer bila hronološki prethodeća *Teorija avangardne umetnosti* (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) Renata Poggolija (Renato Poggioli),[197] iako obe studije pripadaju sasvim različitim teorijskim, metodološkim i epistemološkim svetonazorima, pa otud i nisu nimalo kompatibilne – osim na planu srodnosti svog neposrednog predmeta proučavanja. Ključna pojmovna distinkcija, odnosno svojevrsna binarna opozicija, koju uvodi Peter Birger jeste, kao što je već dobro poznato, podela na istorijske avangarde i neoavangarde, koja je poslednjih decenija postala neizbežni teorijsko-pojmovni par eksploatisan u različitim konceptualizacijama i promišljanjima radikalnih umetničkih praksi 20. veka: u kasnijim teoretizacijama, dodaje se i treći termin – *postavangarde*[198] – kojim se ova dihotomija proširuje na trostruki model, ali taj pojam, usled diskurzivnih ograničenja specifičnog istorijskog epistemološkog horizonta kojem je Birger pripadao, nije mogao naći svoje konceptualno mesto među stranicama *Teorije avangarde*. Prema Birgeru, u *istorijske avangarde* ubrajaju se rane avangardne formacije, a njihovi najekstremniji modusi jesu dadaizam i rani nadrealizam. Sa druge strane,

[196] Peter Birger, *op. cit.*
[197] Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
[198] Cf. Miško Šuvaković, „Postavangarda", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 545–546.

neoavagarde se odnose na posleratnu transgresivnu umetničku praksu koja, u birgerovskoj interpretaciji, neupitno i nekritički, odnosno dekontekstualizovano i depolitizovano, ponavlja pristupe, metode i tehnike prethodnih avangardnih pokreta. Ključna je teza Birgerove studije da istorijske avangarde izvode najsnažniji rez, rascep i prekid u logici dotadašnje, primarno buržoaske umetničke prakse, fundamentalno vezane za kantovski (Immanuel Kant) i šilerovski (Friedrich Schiller) pojam umetnosti kao autonomne delatnosti, „oblasti odvojene od životne prakse"[199], dovodeći u pitanje samu instituciju umetnosti koja determiniše i obezbeđuje legitimitet i društveni kontekst neophodan za proizvodnju, distribuciju i recepciju umetničkih dela. Stoga avangarde ne nude neko novo rešenje na planu stila ili upotrebe umetničkog jezika i medija[200] (upravo je dada primer takve antiumetničke prakse, koja nipošto ne želi da ponudi jednu novu estetiku ili poetiku),[201] već preispituju same kontekstualne uslove one jezičke igre unutar koje se određeni materijalni artefakt simbolički i značenjski transformiše u jedno umetničko delo – demonstracija ovakve društveno-institucionalne kritike umetnosti inicirana je i paradigmatski izvedena Dišanovim izumom *redimejda* (*readymade*).[202]

No, iako mnogo puta citiran i praktično korišćen u realizaciji brojnih studija avangarde, Birgerov pristup tom umetničko-kulturalnom fenomenu bio je predmet različitih – često i izrazito oštrih – kritika, a jednu od najpoznatijih, ujedno i najkonstruktivnijih kritika birgerovskog, prikriveno istoricističkog modela, ipak burno je izveo Hal Foster (Hal Foster).[203] U tekstu „Ko se boji neo-avangarde?" („Who's afraid of the Neo-avant-garde", 1994)[204] Foster pokazuje da nezaobilazna konsekvenca Birgerovog pristupa – idealistički zasnovanog na marksističkom dijalektičkom materijalizmu, a realno utemeljenog u jednom *vulgarno linearnom istoricizmu* – jeste to što u njegovom teorijskom i istoriografskom narativu neoavangarde nužno predstavljaju farsično ponavljanje i institucionalizaciju nekontrolisanog ekscesa koji su izvorno ponudile istorijske avangarde.[205] U skladu sa

[199] Peter Birger, *op. cit.*, str. 39.

[200] „Karakteristično obeležje pokreta istorijske avangarde sastoji se baš u tome što nisu razvili nikakav stil. Ovi pokreti su pre ukinuli mogućnost jednog epohalnog stila i uzdigli na nivo raspoloživosti umetnička sredstva prošlih epoha." *Ibid.*, str. 27.

[201] Dadaizam, najradikalniji pokret u krilu evropske avangarde, ne sprovodi kritiku prethodnih umetničkih usmerenja, nego kritiku *institucije umetnosti* stvorene u građanskom društvu." *Ibid.*, str. 33.

[202] Miško Šuvaković (ur.), *Dišan i redimejd*, Službeni glasnik, Beograd, 2013.

[203] Hal Foster, „Ko se boji neo-avangarde?", u *Povratak realnog*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 20–53.

[204] Prva verzija teksta objavljena je 1994. godine u časopisu *October*, a tekst je ponovo štampan, u nešto izmenjenoj verziji, u knjizi *Povratak realnog* (*The Return of the Real*), dve godine kasnije.

[205] *Ibid.*, str. 27–30. Jedan veći Birgerov citat, kojim se možda najdirektnije opisuje ova tvrdnja, glasi: „Pokret 'istorijska avangarda' odvaja ove pokrete od svih neoavangardnih pokušaja karakterističnih za zapadnu Evropu pedesetih i šezdesetih godina. Iako neoavangarda proklamuje delimično iste ciljeve kao i predstavnici pokreta istorijske avangarde, zahtev za povratkom umetnosti u životnu praksu u postojećem društvu, posle propasti

ovakvim vrednosnim sudom, pretpostavlja se da je jedino transgresija „prvobitnih", „izvornih" i „originalnih" avangardi koje su delovale tokom prve trećine 20. veka vredna i dostojna ozbiljne naučno-teorijske analize, s obzirom da neoavangarde samo redundantno ponavljaju prakse koje su istorijske avangarde već uspešno – *herojski* – izvele u prošlosti. Markirajući navedeno problematično mesto u Birgerovom pristupu,[206] Hal Foster je ponudio alternativni, nelinearno orijentisani način čitanja fenomena avangardi, posluživ̌si se u svojoj argumentaciji i analizi *logikom* poststrukturalističkog i postmodernističkog diskursa, kao i metodom proisteklom iz pojmova teorijske psihoanalize. Prema Fosteru, istorijske avangarde – šokantne i neprihvatljive u trenutku svog prvog pojavljivanja – postaju razumljive isključivo zahvaljujući naknadnom interventnom zastupanju koje su izvele neoavangarde. Pojava istorijskih avangardi predstavlja, terminima Lakana, „upad realnog", koji u svojoj ekscesnoj i zazorno-abjektnoj (*abject*)[207] radikalnosti mora biti simbolizovan i prerađen – jezikom, diskursom, naracijom, teorijom itd. – kako bi postao inteligibilno prihvatljiv i simbolički smislen, a to upravo čine neoavangarde svojom intervencijom nad traumom koju prouzrokuju istorijske avangarde;[208] američki teoretičar, tako, ukazuje na „*temporalnu razmenu između istorijske avangarde i neo-avangarde*", te „*složene odnose anticipacije i rekonstrukcije*"[209]. No, nezavisno od kompleksnog argumenta Hala Fostera i njegovog koncepta *odložene akcije*[210] (Frojdov termin *Nachträglichkeit*, kao „drugačiji model kauzalnosti"[211]), u skladu sa jednom opštijom, savremenom materijalističkom društvenom interpretacijom, relevantnost kasnijih avangardnih manifestacija, pa bile one i krajnje neinventivne i odista plagijatorske u svojim pristupima i tehnikama naspram ranijih praksi avangarde, proizlazi iz sasvim drugačijeg društvenog konteksta i okvira delovanja. Tako se dve Birgerove avangardne istorijske formacije kontekstualno mogu pozicionirati na sledeći način: modernizam između dva svetska rata i korespondentni nihilizam (*istorijske avangarde*) *versus* posleratni svet hladnog rata i komercijalnog društva izobilja koje anticipira predstojeću sveopštu spektakularizaciju (*neoavangarde*).

---

avangardnih intencija, ne može se ozbiljno postaviti. Kad danas neki umetnik na izložbu pošalje čunak, time nipošto nije postignut intenzitet protesta koji je imao Dišan šaljući svoj ready-made. Naprotiv: dok je Dišanova *Fontana* trebalo da uništi instituciju umetnosti (...), 'delo' neoavangardnog umetnika moglo bi se naći u muzeju. A time je neoavangardni protest preokrenut u svoju suprotnost." Peter Birger, *op. cit.*, str. 51.

[206] Foster, međutim, kao što eksplicira u svom tekstu, nimalo nije zlonameran: njegova intencija nije da sprovede neosnovano kritični napad na Birgerovu tezu, te da pokaže njenu zastarelost, prevaziđenost i anahronost, već da pokuša, takoreći, da *unapredi* Birgerov istorijsko-teorijski model. Hal Foster, *op. cit.*, str. 29.

[207] O pojmu zazornog u kontekstu transgresivne umetničke prakse, videti: Margarita Petrović, *Abjektno kao simptom avangarde*, Orion Art, Beograd, 2012.

[208] Hal Foster, *op. cit.*, str. 40.

[209] *Ibid.*, str. 29.

[210] *Ibid.*, str. 39–41.

[211] *Ibid.*, str. 38.

Moglo bi se reći da je, u međuvremenu, ovakva i slična kritika *Teorije avangarde* postala krajnje poznata, akademsko-teorijski opšteprihvaćena i internacionalno rasprostranjena, te da se o Birgeru danas i ne može raspravljati bez pozivanja na Fosterovu ili, pak, nečiju drugu kritiku – na primer, onu koju artikuliše Benjamin Bukloh (Benjamin H. D. Buchloh), a koja se ovde, međutim, tek spominje kao referenca, iako svakako zaslužuje više teorijske pažnje.[212] (Birger je nedavno, približno uoči četrdesete godišnjice od objavljivanja *Teorije avangarde* na nemačkom jeziku, još jednom izneo svoje argumente pokušavajući da metodološki i kontekstualno odbrani i opravda svoj nekadašnji pristup, te otkloni teorijske i metodske zabune koje su tokom godina nastale u procesu recepcije njegovog teksta.)[213] Predočena kritika izložena je upravo na ovom mestu u studiji, kako bi se obezbedio neophodni teorijski preduslov za raspravu o pojmu poteksperimentalne književnosti, pojmu koji, kako će pokazati analiza koja direktno sledi, nastaje unutar diskursa koji deli mnoge elementarne karakteristike sa istoricističkom metodom Birgerovog pristupa. Konačno, o Birgeru se raspravlja i u narednom potpoglavlju (preciznije, u 2.4.1), gde se njegova teorija ponovo iščitiva – ali u konkretnom društveno-istorijskom kontekstu pojave fenomena austrijskih neoavangardi.

2.3.4. Poteksperimentalna književnost

Teorijski diskursi na nemačkom jeziku koji proteklih nekoliko decenija teoretizuju austrijske neoavangardne tekstualne prakse često referišu na jedan kritički tekst o kojem se raspravlja u ovom odeljku. Naime, Rajnhard Prisnic (Reinhard Priessnitz) i Mehthilde Rauš (Mechthild Rausch) autori su eseja naziva „omaž tradiciji. aspekti poteksperimentalne književnosti" („tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur", 1975),[214] teorijskog teksta koji uvodi važan pojam kojim se opisuje radikalnost posleratne neoavangardne tekstualne produkcije, ali istovremeno i objašnjava svojevrsna konzervativna regresija kasnije formiranih – *poteksperimentalnih* – tekstualnih pojava. Svoju početnu hipotezu autori teksta izlažu sledećim rečima: „poteksperimentalna književnost, kako i samo

[212] Benjamin H. D. Buchloh, „Theorizing the Avant-Garde", u *Art in America*, Vol. 72, No. 10, November 1984, str. 19–21; Benjamin H. D. Buchloh, „The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", u *Oc[illegible]*, Vol. 37, Summer 1986, str. 41–52.

[213] Peter Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*", u *New Literary History*, Vol. 41, No. 4, Autumn 2010, str. 695–715.

[214] Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, *op. cit.* Kasnije je ovaj esej ponovo štampan, kao jedan od tekstova u višetomnom izdanju Prisnicovih sabranih radova: Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, „tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur", u Reinhard Priessnitz, *literatur, gesellschaft etc. aufsätze*, Ferdinand Schmatz (ur.), Droschl, Graz, 1993, str. 174–201. Na ovo poslednje izdanje se referiše i u ovom radu.

ime kaže, može se razumeti kao reakcija na eksperimentalnu književnost. (...) dela poteksperimentalne književnosti otkrivaju nameru da se eksperiment pomiri sa tradicijom, da se povežu eksperimentalni problemi i stilovi sa konvencionalnim književnim formama i metodama."[215] Takvu vrstu pomirenja (*Versöhnung*) Prisnic i Raušova pre svega prepoznaju u tekstualnoj produkciji koja se javlja *nakon* radikalnosti pedesetih i ranih šezdesetih godina, radikalnosti pre svega vezane za jezičko-eksperimentalnu praksu konkretne poezije i delovanje pokreta Bečka grupa. Esej, tako, primarno jeste neskriveno oštra kritika tekstualnog modusa Grupe iz Graca – u čije se najvažnije predstavnike ubrajaju Alfred Kolerič (Alfred Kolleritsch), osnivač časopisa *manuskripte*, centralnog glasila grupe, Peter Handke, Volfgang Bauer, Barbara Frišmut (Barbara Frischmuth) i drugi – neoavangardnog pokreta gotovo ekskluzivno i ograničeno vezanog za medij književnosti i praksu književne produkcije, ali koji je u ranoj fazi svog subverzivnog delovanja, tokom šezdesetih i ranih sedamdesetih godina,[216] bio vezan za radikalni jezički eksperiment i kritiku jezika. Međutim, esej Prisnica i Raušove pokazuje da je u delovanju Grupe iz Graca pre svega reč o pseudo-radikalnosti, i dvoje autora u svom tekstu na različite načine, uz teorijsku problematizaciju i kroz više konkretnih ilustracija, neprestano pokušavaju da dokažu i potvrde tu pretpostavku.[217] U tekstovima većine autora objavljivanih u časopisu *manuskripte* najuspešnije je ostvarena „sinteza između eksperimenta i konvencije": međutim, istinski dosledna, beskomprimisna radikalnost ne poznaje niti priznaje takvu sintezu.[218] Jer, rezultat opisanog sučeljavanja, umesto pomirenja tih sukobljenih pozicija, jeste nedopustivi trijumf tradicionalno-konzervativnog nad eksperimentalno-avangardnim. Zbog toga, centralni zadatak članka „omaž tradiciji" – iako su njegove konsekvence teorijski znatno apstraktnije i mnogo dalekosežnije – jeste pokušaj otkrivanja „kako su, i sa kojim rezultatima, u delima autora grupe iz graca eksperimentalne tehnike adaptirane i prerađene"[219].

---

[215] *Ibid.*, str. 174. U svom pismu, esej konsekventno upotrebljava mala slova, a na isti način ispisuju se i sama imena njihovih autora. Michael Rutschky, „Die Provinz, die *manuskripte*, das Experiment. Zur Soziologie des Forum Stadtpark", u *Trans-Garde: Die Literatur der „Grazer Gruppe". Forum Stadtpark und „manuskripte"*, Kurt Bartsch i Gerhard Melzer (ur.), Droschl, Graz, 1991, str. 43. S tim u vezi, u radu se konsekventno zadržava izvorna ortografija tekstova: ovo je posebno važno zbog tekstualne prakse Bečke Grupe koja se gotovo ekskluzivno realizuje kao *Kleinschreibung*.

[216] Cf. Manfred Mixner, „Aufbruch aus der Provinz: Zur Entstehung des Grazer *Forums Stadtpark* und der Zeitschrift *manuskripte*", u *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern...*, *op. cit.*, str. 13–28.

[217] Pri tome, tekstualna produkcija Guntera Falka, kao i ona koju potpisuje Helmut Ajzendl (Helmut Eisendle), pošteđena je, te izuzeta iz korpusa pacifikovanih i nekritičkih, za autore eseja problematičnih tekstova poteksperimentalne književnosti. Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, *op. cit.*, str. 176, 180.

[218] *Ibid.*, str. 175.

[219] *Ibid.* U tom smislu, „književnost grupe iz graca interesuje nas samo u onoj meri u kojoj ona predstavlja poteksperimentalnu književnost." *Ibid.*, str. 174.

U tekstualnoj praksi koju Prisnic i Raušova idealizovano označavaju kao „eksperimentalna književnost" prisutan je „blizak, refleksivni odnos sa jezikom", a „teorijska baza" ovog modusa tekstualnosti pre svega je kritika jezika.[220] Ta kritika, barem u odista radikalnoj eksperimentalnoj književnosti, za razliku od njene pacifikovane, poteksperimentalne varijante, jeste *totalna*: ona ne napada tek sporadične manifestacije jezika, već celinu i fundamentalnu sveukupnost njegove strukture i njegovog sistema.[221] Tako, tekstualni eksperimentatori istražuju ono što jezik *jeste* (njegova uobičajena i konvencionalna, komunikacijska i druga društvena upotreba), ali i ono što jezik *može* (hipotetička i virtuelna potencijalnost koju je potrebno aktuelizovati otkrivanjem novih ekspresivnih i kognitivnih formi).[222] Kako je u ovom – gotovo strogo *naučnom* – istraživačkom postupku jedan od osnovnih preduslova inovativnost i neponovljivost na planu eksperimenta, otud tekstualna produkcija ove vrste ne može operisati sa već utvrđenim i već ustanovljenim proizvodno-konstruktivističkim metodama i tehnikama: uvek je neophodno osmisliti, izumeti i postaviti nove tekstualne pristupe. U skladu sa ovakvom pretpostavkom o jedinstvenosti eksperimentatorske delatnosti, jedna metoda ne sme se ponavljati u više različitih slučajeva: „forme eksperimentalne književnosti stoga su identične sa metodama"[223]. Konačna posledica toga jeste uverenje da se „sadržaj" jednog eksperimentalnog teksta ne može direktno niti jednosmerno preneti u neki naredni tekst druge forme[224] – ovaj ekstremni stav pretpostavlja da je prevod teksta (*prevod u prenesenom značenju*) suštinski nemoguć, a ta nemogućnost jeste konstitutivna za politiku i radikalnost eksperimentalne književne produkcije. U idealnim uslovima, jedan tekst u celosti iscrpljuje metod upotrebljen u njegovom eksperimentalnom postvarenju, da bi se, nakon toga, za potrebe realizacije nekog drugog teksta koncipirao sasvim drugačiji metod.[225]

Sa više različitih primera Prisnic i Raušova demonstriraju slabosti i nedostatke – barem iz konceptualne perspektive eksperimentalne književnosti, tekstualnog modusa koji neprikriveno podržavaju – novijih autora koje podvrgavaju svojoj beskompromisnoj kritičkoj analizi. Ilustracije radi, tehnika montaže – koja je svakako bila značajno prisutna i u delima ranije, eksperimentalne književnosti – jeste jedna od najčešće zastupljenih i najviše

---

[220] *Ibid.*, str. 176.
[221] *Ibid.*
[222] *Ibid.*, str. 177.
[223] *Ibid.*
[224] *Ibid.*
[225] Pesnička zbirka *četrdesetčetiri pesme* (*vierundvierzieg gedichte*, 1978), čiji je autor upravo Rajnhard Prisnic – u pitanju je jedina autorova knjiga objavljena za vreme njegovog kratkog života – svedoči o takvom pristupu kod kojeg se metod odabran za proizvodnju i generisanje jedne „pesme" gotovo nikada ne ponavlja. Reinhard Priessnitz, *vierundvierzig gedichte*, Edition Neue Texte, Linz, 1978.

upotrebljavanih tekstualnih metoda u radovima Grupe iz Graca. Međutim, kako analiza odabranih primera pokazuje, često montaža nije oslobođena *motivacije*, koja obezbeđuje legitimacijsko opravdanje upotrebe ove tehnike:[226] kada se montaža primenjuje, ona je najčešće u službi nekog višeg narativnog cilja (primera radi, montirani delova teksta ne kao *slobodni i autonomni izraz samog jezika*, već kao *semantički odraz* unutrašnjeg, monološkog toka svesti junaka). No, Prisnic i Raušova izdvajaju, podvlače i markiraju još jedno problematično mesto posteksperimentalista – izuzetno relevantno i za ovu studiju: *odsustvo teorijske produkcije autorâ poseksperimentalne književnosti*, odnosno manjak autorefleksivnih teorijskih tekstova proizvedenih od strane samih autora-književnika (u savremenom teorijskom diskursu, produkcija takvih tekstova konceptualizuje se i imenuje kao *teorija umetnika*: proizvodnja autpoetičkih zapisa, skica, beležaka, kao i formalnih filozofsko-teorijskih spisa koji autotematizuju praksu datog umetnika).[227] Iako postoje sporadični izuzeci,[228] ovo odbacivanje teorije (*Theorieverzicht*) paradigmatično je za Grupu iz Graca i *manuskripte*.[229] (U stvari, čini se da je kriterijum radikalnosti svake savremene avangardno-umetničke prakse – uključujući, dakle, i eksperimentalnu tekstualnu produkciju – ponajviše i zasnovan na sposobnosti subjekta-umetnika za artikulisanim izvođenjem teorijske autorefleksije; ovaj stav podrobnije se istražuje u kasnijim poglavljima rada.)

Očito je da je posteksperimentalna književnost teorijski koncept koji se izvodi u već etabliranoj nemačko-austrijskoj *tradiciji teoretizacije eksperimenta u umetnosti*: u tom smislu, sam centralni teorijski pojam iz teksta Prisnica i Raušove jeste jedna *verbalna varijacija* koja proizlazi i izvedena je iz nesagledivo mnogo eksploatisanog termina „eksperimentalna književnost". No, u okvirima moguće internacionalne teoretizacije pojma posteksperimentalne književnosti, retrospektivnom kontekstualizacijom zaključuje se da bi taj termin mogao biti svojevrsni sinonim za književnu produkciju postmodernizma. U skladu sa jednim teorijskim prilazom umetnosti postmoderne, potonja praksa može se odrediti kao uodnošavanje eksperimentalnih tehnika, koje otkrivaju i istražuju još pokreti istorijske avangarde, sa jedne strane, i povratka tradicionalističkim i žanrovskim pretpostavkama umetničkog dela, poput naracije u književnosti, sa druge strane – nije li to upravo problem na koji najdirektnije ukazuje esej „omaž tradiciji"? Međutim, trebalo bi imati u vidu da je pojam *postmoderne književnosti* vrlo neodređen, jer postoji više kriterijuma na osnovu kojih on

[226] Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, *op. cit.*, str. 178–180.
[227] Miško Šuvaković, „Teorija umetnika", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 709–712.
[228] Primerom iz teksta, bili bi to Helmut Ajzendl i Klaus Hofer (Klaus Hoffer). Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, *op. cit.*, str. 201.
[229] *Ibid.*, str. 199.

može zadobiti svoju značenjskost; izrazito jaka nemogućnost – vitgenštajnovske orijentacije – podriva svaki pokušaj da se uspostavi univerzalni i opšti pojam koji bi objedinio svu raznorodnost i raznolikost tekstualne produkcije postmoderne, u njenoj izraženoj nepreglednosti. Jedno praktično konceptualizacijsko rešenje iznašao je Miško Šuvaković još u jednom od svojih prvih teorijskih pojmovnika, ponudivši – *intencionalno arbitrarnu* – listu singularnih i partikularnih manifestacija književnosti postmoderne, gde su takve književne prakse popisane u specifičnosti svake njihove jezičke igre.[230] Sve u svemu, ukoliko oznaka „posteksperimentalno" 1975. godine nije bila – niti je mogla biti – savremena dijagnoza postmodernog sveta i postmodernističke umetničke prakse, onda je ona barem mogla anticipirati njegovu *nadolazeću epohu*. Prefiks „post" u terminu Prisnica i Raušove tada bi se mogao shvatiti kao adekvatan analogon istog prefiksa u terminu „postmoderna".

Do sada iznete teze jasno svedoče o tome da posteksperimentalna književnost, kao pojam, u eseju Prisnica i Raušove nosi krajnje pežorativno značenje i određenje, a čini se da je ta vrednosna procena izvedena sledstveno argumentaciji i slično diskreditaciji neoavangardi u teoriji Petera Birgera. Mada se u kasnije nastalom eseju autori eksplicitno ne pozivaju na Birgerovu teoriju,[231] svi oni međusobno dele pripadnost zajedničkom epistemološkom horizontu i primenjuju isti evaluativni mehanizam: reč je o konzervativnom istoricizmu koji jedan kasniji umetnički – ili društveni, kulturalni itd. – fenomen ne može sagledati nikako drugačije osim kao ponavljanje elemenata i momenata prethodne izvornosti i originalnosti. U skladu sa *birgerovskom logikom*, posteksperimentalna književnost bila bi samo dekadentna, banalizovana, vulgarna i, konačno, nepotrebna verzija eksperimentalne književnosti. Jer, ono što su za Birgera posleratne neoavangarde, za Prisnica i Raušovu jeste posteksperimentalna književna praksa Grupe iz Graca. Zbog toga jedna neophodna, savremena kritika eseja „omaž tradiciji", izvedena u duhu dekonstruktivističke interventnosti Hala Fostera, može pokazati zaslepljenost, nemogućnost i nesposobnost autorâ teksta da „prepozna[ju] ambicioznu umetnost svog vremena"[232].

U svakom slučaju, nezavisno od problematičnog istoricizma i teleologije na koju je ukazano ovom poslednjom napomenom, esej Prisnica i Raušove odlikuje ne samo snažan kritički, već i otvoreno kritični pristup problemu o kojem raspravljaju, i u svojoj teorijskoj i jezičkoj politici oni konsekventno izvode opisanu kritiku postupnog i sve izraženijeg slabljenja, ukidanja, a potom i napuštanja radikalnosti u savremenoj tekstualnoj praksi i,

[230] Miško Šuvaković, „Postmodernizam u književnosti", *op. cit.*
[231] Birgerova studija, podsećanja radi, formalno je objavljena godinu dana pre eseja o posteksperimentalnoj književnosti.
[232] Hal Foster, *op. cit.*, str. 29.

načelno, umetnosti. Danas, četiri decenije kasnije, ta tačka doseže svoj vrhunac kroz svakodnevnost sveopšte vizuelizacije i spektakularizacije kulture, kao i globalnog populizma – ali to je već jedna zasebna problemska tema.

2.3.5. Transgarde

Ovaj termin – na nemačkom jeziku predočen u istoimenoj knjizi (*Trans-Garde*, 1991), zborniku tekstova predstavljenih na jednoj austrijskoj konferenciji održanoj oktobra 1990. godine[233] – primarno označava, opisuje i određuje tekstualnu produkciju Grupe iz Graca, o kojoj je već bilo reči u kontekstu prethodeće rasprave o poteksperimentalnoj književnosti. Grupa iz Graca osnovana je 1960. godine, uz institucionalne veze sa organizacijom Forum Stadtpark, a svoje tekstove primarno distribuira kroz časopis *manuskripte*.[234] U radu grupe razlikuju se tri važne faze: 1. *Prva faza* obuhvata period od njenog osnivanja do 1966. ili 1967. godine, kada Peter Handke ostvaruje svoj veliki književno-kulturalni uspeh.[235] U ovom periodu, jezik još uvek ima ne sasvim jasno profilisanu, pre društveno-političku nego autorefleksivnu apstraktno-eksperimentalnu ulogu; 2. *Druga faza*, koja približno traje do 1972. godine, najdirektnije istražuje granice i potencijalnost jezika. Društvena kritika nije neposredna tema proizvedenih tekstova, niti je eksplicirana ili formulisana kao kritičko pitanje, već se manifestuje i postvaruje u formi napada na jezik, kao i na konvencionalnost njegove sintakse, rečnika, uobičajenih i unifikovanih načina njegove upotrebe; 3. Nakon takvog perioda imanentne kritike jezika (*immanente Sprachkritik*), *treća faza*, koja traje do 1980. godine, obeležena je povratkom konzervativnijim modelima naracije, sa posebnim fokusom na otkrivanje novih, privatnih iskustava posredstvom literature, te introspektivna istraživanja i ispitivanja nove unutrašnjosti (*neue Innerlichkeit*).[236] Predloženi istorijat u velikoj meri se konstituiše u odnosu na izdavačku delatnost časopisa *manuskripte*, koji već pola veka premijerno objavljuje tekstove

[233] Kurt Bartsch i Gerhard Melzer (ur.), *Trans-Garde: Die Literatur der „Grazer Gruppe". Forum Stadtpark und „manuskripte"*, *op. cit.*

[234] O časopisu *manuskripte* videti, na primer: Elisabeth Wiesmayr, *Die Zeitschrift Manuskripte, 1960–1970*, Hain, Königstein/Ts., 1980; Alfred Kolleritsch i Sissi Tax (ur.), *Manuskripte, 1960–1980: eine Auswahl*: Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main, 1980.

[235] Prelomna godina u Handkeovom stvaralaštvu, kada je iznenadno inaugurisana njegova popularnost, jeste 1966. Tada se odigravaju dva ključna događaja – oba, čini se, *izvan-književna*: verbalni atak na članove Grupe 47 (*Gruppe 47*) u Prinstonu i premijera njegovog komada *Ispovanje publike* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966). Helmut Heißenbüttel, „Peter Handke", u *Peter Handke*, *Text+Kritik*, Heinz Ludwig Arnold (ur.), br. 24, Edition Text+Kritik, München, 1969, str. 14.

[236] Ovaj kratki istorijat Grupe iz Graca – koji se završava već oko 1980. godine, iako bi istorijski znatno mogao biti produžen, sve do danas – skiciran je na osnovu teksta: Gerhard Melzer, „Die Verlegenheitsgruppe. Zur Geschichte der 'Grazer' Literatur", u *Trans-Garde...*, *op. cit.*, str. 26–29.

članova Grupe iz Graca i drugih autora čija tekstualna radikalnost odgovara generalnoj i apstraktnoj koncepciji *avangarde* ili *modernosti*, na kojoj Alfred Kolerič, glavni urednik, već više decenija uporno insistira.[237] Karakteristična tematska heterogenost sadržaja časopisa izraz je Koleričove uređivačke politike i intencije da obezbedi vidljivost i raspoloživost tekstova koji bi, u nekom drugom kulturalnom i izdavačkom kontekstu, inače bili marginalizovani.[238] Tako *manuskripte* jeste hibridna platforma – iako *hibridna u užem, unutar-tekstualnom i poližanrovskom, a ne intermedijalnom značenju* – predočavanja i distribucije najrazličitijih radova, koje međutim ideološki objedinjuje radikalnost i nekonvencionalnost na planu njihovih jezičkih istraživanja.

Urednici zbornika *Transgarda* – Kurt Bartš (Kurt Bartsch) i Gerhard Melcer (Gerhard Melzer) – označavaju središnji pojam iz naslova kao „otvoreni, tranzitorni, nefiksirani" koncept, po svojim teorijsko-umetničkim ambicijama „skromniji" od pojma *avangarda*.[239] Oni objašnjavaju da je u prethodnim teorijskim raspravama na nemačkom jeziku bilo reči o pojmovima kao što su: „avangarda", „neoavangarda", „neodada", „eksperimentalna-" i „poseksperimentalna književnost";[240] „transgarda", tada, jeste samo nastavak jedne bliske teorijsko-metajezičke aktivnosti proizvodnje pojmova koji pripadaju srodnoj epistemološkoj tradiciji.[241] Grupa iz Graca, kao što je već napomenuto u njenoj ranije izloženoj kritici (Prisnic i Rauš), delovala je striktno unutar književnog ili umetničko-kulturalnog područja. Time je polje uticaja i diseminacije rada njenih članova svakako bilo suženo u odnosu na utopijsko-univerzalističku viziju i multi- i intermedijalnu revolucionarnu praksu istorijskih avangardi, a potom i real-utopijsku aktivnost neoavangardi, koje su nameravale, u skladu sa jednim od svojih osnovnih diktuma, da izbrišu granice između života i umetnosti, odnosno da politizuju registar estetskog.[242] Pozivajući se na kritiku prethodno objedinjenu terminom poseksperimentalna književnost, jedan od autora zastupljenih u kolekciji *Transgarda* podvlači da Grupa iz Graca, za razliku od prethodnih, radikalnijih eksperimentalnih tekstualnih postvarenja (konkretna poezija, Bečka grupa itd.), jezik koristi tek kao puko sredstvo prenosa (*Transportmittel*): autori okupljeni oko časopisa *manuskripte*

---

[237] Kurt Bartsch, „Das Forum Stadtpatk Graz und seine Zeitschrift *manuskripte* in den 1960er Jahren: Eine Avantgarde?", u *Transgarde...*, *op. cit.*, str. 12.
[238] Za kratak istorijski pregled najvažnijih i najuticajnijih – zapravo, najradikalnijih – radova svojevremeno objavljenih u časopisu *manuskripte*, videti: Manfred Mixner, *op. cit.*
[239] Kurt Bartsch i Gerhard Melzer, „Vorwort", u *Trans-Garde...*, *op. cit.*, str. 7.
[240] *Ibid.*, str. 6.
[241] Pojam se, tako, značenjski razlikuje od teorijskog koncepta *transavangarde*, i ta dva pojma, u osnovi, ne bi trebalo mešati. Cf. Miško Šuvaković, „Transavangarda", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, *op. cit.*, str. 727–728.
[242] Kurt Bartsch i Gerhard Melzer, „Vorwort", *op. cit.*, str. 6.

„upotrebljavaju eksperimentalne tehnike i metode u službi egzistencijalne problematike“[243]. Upravo na tom tragu, pojedini tekstovi zbornika nastavljaju, konkretizuju i produblju kritiku Grupe iz Graca pre toga izvedenu esejom „omaž tradiciji“; štaviše, mnogi članci se direktno pozivaju na tekst Prisnica i Raušove, odnosno na njihovu ključnu hipotezu. Čini se, zato, da pojam transgarde ne bi mogao biti formiran na isti način bez prethodnog *teorijskog iskustva* koje obezbeđuje koncept poteksperimentalne književnosti.

Međutim, iako upućuje na gotovo identičan predmet o kojem govori i tekst „omaž tradiciji“ (u pitanju je, dakle, tekstualna praksa Grupe iz Graca), pojam transgarde nije toliko direktno kritičan koliko je to slučaj sa pojmom poteksperimentalne književnosti u teorijskoj postavci Prisnica i Raušove. Jer, petnaestak godina vremenskog razmaka između koncipiranja prvog (1975) i drugog termina (1990) obeleženo je globalnim i lokalnim transformacijama u društvenim, istorijsko-geografskim okolnostima koje su, sa svoje strane, takođe uslovile izmene u kritičkim – i kritičnim – teorijskim govorima o umetnosti. Dok se „poteksperimentalna književnost“ konstituiše unutar diskurzivnog svetonazora (pozne) *radikalne moderne*, „transgarda“ se formira u kontekstu *pacifikovane postmoderne*: otud i ne bi trebalo da čudi što je potonji teorijski pojam umereniji u svojoj kritici tekstualne produkcije Grupe iz Graca i časopisa *manuskripte*. Jedna ekstremna epistemološka konsekvenca ove hipoteze jeste to da dva pomenuta diskurzivno-kontekstualna okvira izrazito različito generišu značenje svog predmeta – koji, u tom smislu, *i ne može biti isti predmet, već je reč o krajnje različitim teorijskim objektima*. Dva teorijska pojma – poteksperimentalna književnost i transgarda – konceptualno i vrednosno sasvim drugačije tretiraju navodno isti objekt, a koji, prema tome, jedino i postoji kao deo jezičko-simboličke realnosti datog diskursa.

Kako se navodi u jednom od tekstova u zborniku *Transgarda* – mada u obliku nešto manjeg ekskursa – neminovnost epohe postmoderne bilo je ukidanje transgresivne i subverzivne uloge i pozicije umetničke prakse: otvorenost, nepredvidivost i neizvesnost jezičkog eksperimenta zamenjuje spektakularizacija stabilnih tema, naracije i popularnih žanrova.[244] Tada se dominacija umereno-radikalne tekstualne produkcije, koju u nemačko-austrijskoj kulturi paradgimatski zastupaju radovi Grupe iz Graca, može interpretirati kao deo mnogo šireg, sveopšteg procesa koji se odvija u internacionalnim okvirima, i nije tek specifičnost tog lokalnog konteksta. Tako koncept transgarde dvostepeno svedoči o tome da

[243] Gerhard Melzer, „Die Verlegenheitsgruppe. Zur Geschichte der 'Grazer' Literatur“, *op. cit.*, str. 25.
[244] Hans Christian Kosler, „Wo sind sie geblieben? Über das allmähliche Verschwinden der Avantgarde im allgemeinen und der 'Grazer' im besonderen“, u *Trans-Garde...*, *op. cit.*, str. 105.

nije reč samo o pacifikovanju umetničko-tekstualne prakse, već i o slabljenju kritičko-kritične oštrice teorijskih diskursa, koji razvijaju i sprovode jedan – tolerantan, a ponekad i, štaviše, apologetski – metagovor o toj praksi.

2.3.6. Zaključak: Jezik kao materijal

Sintagma *jezik kao materijal* (*Sprache als Material*) konceptualno sumira tekstualni rad nemačko-austrijskih posleratnih avangardnih formacija, istovremeno objedinjujući, umrežavajući i sintetizujući gotovo sve pojedinačne teorijske pristupe do sada predočene u ovom potpoglavlju. Zbog toga se poseban odeljak teksta posvećuje ovoj formulaciji – koja, razume se, direktno proizlazi i konsekvenca je jezičkog obrta, u polju književno-tekstualne produkcije na nemačkom jeziku.

Sve predstavljene studije eksperimentalne jezičke prakse – a svaka od njih mogla bi se *izvesti kao jedna mala, distinktivna teorija* – pozicioniraju jezik u središte svojih proučavanja tekstualne produkcije. One u radikalnoj tekstualnoj praksi prepoznaju beskompromisni skepticizam kojim se jezik više ne tretira kao neutralni „'medij' posredovanja osećanja, misli, fantazija, iskustava", već strogo kao „grubi materijal" (*Rohstoff*).[245] „Objekt književnog eksperimenta stoga je jezik, shvaćen kao jezički materijal (*Sprachmaterial*); ne njegov semantički sadržaj, ne objekti jezičkih fikcija."[246] Ova filozofsko-teorijska pozicija – koja se može imenovati i kao *kritika jezika* – u prostoru tekstualnosti permanentno i konsekventno demonstrira, ali *ne izražava niti reprezentuje*, svoje nepoverenje prema jeziku, podvlačeći vlastitu samosvest o njegovoj fundamentalnoj netransparentnosti – dakle, materijalnosti. Jedna od bazičnih stratetegija takvog postvarenja kritike jezika jeste njegovo kontinuirano tekstualno oneobičavanje (*Verfremdung*), odnosno neprestano transformisanje u jedan strani – ili, bolje, *onostrani* (*unheimlich*) – govor. Takav efekat, u eksperimentalnoj tekstualnoj praksi, ostvaruje se na različite načine:[247] analitičkim redukovanjem jezika konkretne poezije na njegovu materijalnu tipografsku dimenziju, montažnim pozicioniranjem rečenica u različite diskurzivne kontekste, diskrepantnim uodnošavanjem tekstualnog i vizuelnog registra itd.

Praksa radikalne tekstualne produkcije na nemačkom jeziku ponajviše je prožeta ideologijom pronaučne eksperimentalnosti; kao što je već teorijski pokazano, kritika jezika u

[245] Bodo Heimann, *op. cit.*, str. 8.
[246] Harold Hartung, *op. cit.*, str. 8.
[247] Cf. Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Konstruktive Literatur...*, *op. cit.*, str. 116.

neoavangardama najčešće je konstituisana, uobličena i označena kao eksperiment, mada ne i nužno striktno realizovana u skladu sa zahtevima njegove prirodno-naučne strogosti i rigidnosti. Takvo eksperimentalno istraživanje pre svega se odvija nad *materijalom jezika* (*Material der Sprache*) – što je još jedna moguća varijacija predočene sintagme, izložena u naslovu jednog intervjua sa Gerhardom Rimom,[248] izuzetno značajnim neoavangardnim predstavnikom konkretističke i eksperimentalne škole rada sa jezikom kao materijalom (*Stoff*), što će biti ilustrovano u sledećem potpoglavlju o Bečkoj grupi. Potonji pokret, iako je prošlo više od pola veka nakon njegovog rasformiranja, još uvek jeste jedan nedovoljno istraženi neoavangardni – ali i, kako se predlaže u konačnici analize, postavangardni – fenomen radikalne jezičke prakse, koja postvaruje, te osavremenjuje i unapređuje zamisli vitgenštajnovske filozofije jezika. Praksa Bečke grupe, čija se transgresivnost ni danas ne može lako osporiti, već sve učestalije postaje predmet novih, recentnih analiza,[249] primer je ekstremno eksperimentalnog rada sa jezikom – i to na različitim nivoima njegove društvene funkcionalnosti i medijske materijalnosti, što će opširnije biti predstavljeno teoretizacijom koja sledi.

Sve u svemu, sintagma jezik kao materijal zatvara ovo potpoglavlje, u kojem su nabrojane i kritički predočene različite nemačko-austrijske teorije eksperimentalne književne produkcije, formirajući savremenu mapu pojedinačnih teorijskih govora o radikalnoj tekstualnosti na tom geografskom području.

---

[248] Franz Schuh, „Das Material der Sprache (Gespräch)", u *Gerhard Rühm DOSSIER*, Graz, Droschl, 2000, str. 11–17.

[249] Na primer, u novije studije i monografije posvećene Bečkoj grupi, ili njenim pojedinačnim članovima, ubrajaju se: Juliane Vogel i Thomas Eder (ur.), *Verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*, *op. cit*, Norbert Wehr (ur.), *Schreibheft*, br. 79, *Spiel auf Leben und Tod. Die Auferstehung des Konrad Bayer*, Rigodon Verlag, Essen, 2012; Thomas Eder i Klaus Kastberger (ur.), *Konrad Bayer: Texte, Bilder, Sounds*, *Profile*, no. 22, Zsolnay, Wien, 2015; itd.

2.4. Bečka grupa: jezičko-kritička i jezičko-eksperimentalna medijalnost teksta

2.4.1. Distniktivnost austrijskog kulturalnog konteksta: još jedna post-birgerovska teorijska interpretacija

Prethodno su predstavljeni metodološki problemi birgerovskog pristupa teoretizovanju i istorizovanju avangardnih manifestacija, koje se u njegovoj interpretaciji neizbežno tretiraju u kategorijama jednosmerne, linearne kauzalnosti. Na tom mestu, kritika Hala Fostera, koji predlaže alternativne temporalne modele konceptualizacije radikalne umetničke prakse, pokušavajući da prepozna svojevrsnu *autentičnost neoavangardi*, pokazala se kao adekvatna u odnosu na dominantnu teorijsku poziciju i epistemologiju savremene hibridne teorije. No, za potrebe specifične teoretizacije austrijskih posleratnih neoavangardnih formacija, kulturalno relevantnija je dekonstrukcija Birgerovog modela koju je ponudio Klaus Kastberger (Klaus Kastberger).[250] U eseju iz 2000. godine, „Beč 1950/1960. Jedinstvena austrijska avangarda" („Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde"), Kastberger preuzima fosterovsku kritiku i konkretno je aplicira na distinktivni istorijsko-geografski kontekst posleratne Austrije. Centralna hipoteza ovog autora mogla bi se izložiti sledećim rečima: u Austriji nisu postojale istorijske avangarde – barem ne veliki i organizovani, internacionalni pokreti („radikalni umetnički pokreti dvadesetih i tridesetih godina dogodili su se negde drugde."[251]), pa je, kao posledica toga, pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka došlo do paradoksalne, bizarne i egzotične *simultanosti istorijskih avangardi i neoavangardi*.[252] Austrija sve do sredine pedesetih godina nije imala pokrete poput – Kastbergerovim primerima – nadrealizma, dadaizma i futurizma, a to činjenično stanje ne mogu značajno promeniti pojedinačne, individualne „epizode" i izleti u avangarde.[253] Autor u svom eseju navodi različite radikalne umetničke prakse – od bihevioralnih performansa Bečkih akcionista (*Wiener Aktionismus*) do intraknjiževnog eksperimenta časopisa *manuskripte* – koje svoju distinktivnost izvode u odnosu na specifičnost diskurzivnog konteksta u kojem deluju, te koje, stoga, iako često neprikriveno

---

[250] Klaus Kastberger, „Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde", u Thomas Eder i Klaus Kastberger, *Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, Zsolnay, Wien, 2000, str. 5–26. Za dvojezično – nemačko-englesko – izdanje teksta, videti: Klaus Kastberger, „Vienna 1950/60. An Austrian Avant-Garde", u *Die fünfziger Jahre: Kunst und Kunstverständnis in Wien*, Berthold Ecker i Wolfgang Hilger (ur.), Springer, Wien/New York, 2010, str. 35–45.

[251] Klaus Kastberger, „Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde", *op. cit.*, str. 5.

[252] *Ibid.*, str. 7.

[253] *Ibid*, str. 5.

izvode aproprijaciju postupaka, metoda i tehnika istorijskih avangardi, u odnosu na datosti svog epistemološkog horizonta zasigurno nisu mogle biti formirane u periodu između dva rata. Kastbergerova teza, tako, pokazuje da je Birgerova dijahronijsko-hronološka podela na istorijske- i neoavangarde neodrživa ukoliko se, nekritički i neupitno, direktno primeni na posleratnu Austriju, gde nije bilo zastupljeno *sukcesivno smenjivanje*, već *sinhronijsko prožimanje* takvih radikalnih umetničkih formacija.

Kastbergerov pristup razlikuje se od kompleksnog teorijskog modela Hala Fostera zbog toga što se prvenstveno bazira na simplifikovanom, konzervativnom pozitivizmu i „istorijskim faktima"; pa ipak, i on takođe podriva i destruiše Birgerovu evaluativno obojenu tezu o neoavangardama kao redundantnoj umetničkoj pojavi, dokazujući da se birgerovskim modelom ne može mapirati, konceptualizovati niti problematizovati situacija karakteristična za austrijsku kulturalnu scenu. Prema Kastbergeru, postoji više aspekata koje Birger zanemaruje u svojoj apologiji istorijskih avangardi: ilustracije radi, on je u celosti slep za prepoznatljivu dimenziju i komponentu – eksperimentalne – naučnosti u neoavangardama,[254] koje se praktično izvode u odnosu na teze, ideje i koncepte tada aktuelnih – novih ili već postojećih, ali tek u tom trenutku otkrivenih – naučnih, filozofskih i teorijskih diskursa, kojima istorijske avangarde jednostavno nisu mogle imati pristup. Stoga *Teorija avangarde* – utemeljena u tradicionalnom obliku istoricizma, gde se uzrok i posledica jasno mogu očitati u svom istorijskom razvoju – metodski previđa složenost društvene situacije u Beču nakon Drugog svetskog rata. Kastbergerov, u osnovi *postmoderni model*, predlaže alternativni oblik sagledavanja ovog odnosa, kojim koncept sinhronijske istovremenosti odlučno zamenjuje dijahronijsku sukcesivnost proučavanih pojava. Možda najizrazitiji, paradigmatski predstavnik kastbergerovske simulatnosti istorijskih avangardi i neoavangardi, jeste Bečka grupa, kojoj se posvećuje celokupno ovo potpoglavlje.

2.4.2. Bečka grupa: jedna moguća istorija

Ispisivanje istorijata Bečke grupe[255] uvek nailazi na probleme u vidu raskola, sporenja, nesklada i nesuglasica, jer često već i osnovne „činjenice" o formiranju, radu i

[254] *Ibid.*, str. 8.
[255] Jedna kratka istorija grupe nalazi se u prvom poglavlju mog teksta: „The Influence of Wittgenstein's Philosophy of Language on the Textual Production of the Vienna Group", *op. cit*, str. 55–57. Videti i: Konrad Bayer, „the vienna group", u *Selected Works*, Malcolm Green (prir.), Atlas Press, London, 1986, str. 141–142.

prestanku delovanja pokreta izmiču – *narativnom* – diskursu istoriografije.[256] Stoga bi se, u jednoj *arbitrarno konstruisanoj verziji*, ta priča mogla izložiti na sledeći način. Pre svega, termin upotrebljen za imenovanje pokreta – *Wiener Gruppe* – izum je bečke štampe,[257] kojim je retrospektivno označena jedna, ne posebno stabilna niti fiksirana skupina poznanika i prijatelja, sačinjena od pet članova:[258] Fridrih Ahlajtner (Friedrich Achleitner), Hans Karl Artman (Hans Carl Artmann), Konrad Bajer (Konrad Bayer), Gerhard Rim i Osvald Viner (Oswald Wiener).[259] Osnovana oko 1952. godine,[260] kada u čuvenom Artklubu (*Artclub*) u Beču[261] dolazi do prvih susreta i poznanstava između Artmana i Rima, kojima se priključuje Bajer, zatim Viner (1953), a kao poslednji i Ahlajtner (1955), Bečka grupa obrazuje se kao pravi *posleratni* radikalni umetnički pokret. U društvenom trenutku i kulturalnom stanju sveopšte urušenosti, nedostatka i nemogućnosti pristupa avangardnim radovima i njihovim monografskim reprezentacijama prethodno uništenim pod legitimizujućom oznakom „degenerisana umetnost" (*entartete Kunst*), članovi Bečke grupe – nasuprot Birgerovoj tezi – *po prvi put otkrivaju, pre nego ponavljaju* prakse, metode i tehnike istorijskih avangardi.[262] Mada međusobno različito orijentisani u svojim respektivnim pristupima, ovih pet autora delilo je zajedničke, rečima Petera Vajbela, *konceptualne pozicije* (*konzeptuellen positionen*): „kritika države i stvarnosti sredstvima kritike jezika, anti-književna, anti-umetnička, anti-monetarna i anti-autoritativna pozicija, te prevazilaženje granica žanra i granica između umetnosti i života."[263] Tako je heterogena praksa grupe operisala sa već postojećim, ali je generisala i nove, sledeće medijske forme: „ideogrami realizovani pisaćom mašinom, tipografski kolaži, novinski kolaži, invencije, montaže, serije, redovi, konstelacije, tekstualne

[256] Peter Weibel, „preface", u *die wiener gruppe: ein moment der moderne 1954–1960: die visuellen arbeiten und aktionen...*, *op. cit.*, str. 15.
[257] Ulrich Janetzki, *Alphabet und Welt: über Konrad Bayer*, Hain, Königstein/Ts, 1982, str. 162. Za originalni tekst, objavljen juna 1958. godine, u kojem se pojavljuje ova oznaka – preciznije, „Wiener Dichtergruppe" – videti: Dorothea Zeeman, „Die neue Wiener Dichtergruppe", u *DOSSIER 3: H. C. Artmann*, Gerhard Fuchs i Rüdiger Wischenbart (ur.), Droschl, Graz, 1992, str. 197–199.
[258] Kako bi se potencijalno izbegla hijerahija članova grupe, njihova imena navode se abecednim redom.
[259] Miško Šuvaković, „Bečka grupa", u *Pojmovnik teorije umetnosti*, str. 139. Ova jedinica u *Pojmovniku* Miška Šuvakovića ujedno može poslužiti kao kratak, teorijsko-istoriografski uvod u rad grupe, na srpskom jeziku.
[260] Postoji, u stvari, više načina da se odredi istorijski raspon delovanja grupe; na primer, Peter Vajbel predlaže period između 1954. i 1960. godine. Peter Weibel, „preface", *op. cit.*, str. 15.
[261] Gerhard Rühm, „vorwort", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 7.
[262] Ilustracije radi, u tom periodu je članovima Bečke grupe na nemačkom jeziku bila dostupna tek jedna monografska publikacija sa temom francuskog nadrealizma. *Ibid.*, str. 9. U pitanju je sledeći naslov: Alain Bosquet, *Surrealismus 1924–1949. Texte und Kritik*, Henssel, Berlin, 1950.
[263] Peter Weibel, „preface", *op. cit.*, str. 15.

montaže, studije, slikovni tekstovi, tekstualni filmovi, projekcije, slikovne montaže, dijalekatske pesme, teatarski komadi, govorni komadi, tekstualne skulpture itd."[264]

Usled konceptualnih i kreativnih razmimoilaženja, Artman napušta grupu 1958. godine;[265] prema retrospektivnom sudu Vinera, Artman je oduvek bio čvrsto privržen formi, žanru i registru *čiste književnosti*, nedovoljno eksperimentalno-jezički radikalnoj niti autorefleksivno osvešćenoj,[266] pa tako njegovim odlaskom ujedno otpočinje *transknjiževna faza* (*transliterarische phase*)[267] pokreta. Ubrzo nakon toga, Ahlajtner, Bajer, Rim i Viner – dakle, *bez Artmana* – decembra 1958. i aprila 1959. godine realizuju dva *književna kabarea* (*literarische cabarets*), izvođačko-literarne hibridne performanse i akcije kojima se anticipira kasnija praksa Bečkog akcionizma: zapravo, u odnosu na potonji oblik bihevioralno-umetničkog izraza, Bečka grupa bila je znatno raznorodnija, odnosno mnogo više medijski heterogena, zbog svog neuobičajenog kombinovanja tekstualne proizvodnje i performansâ.[268] Iako, posle toga, u jednom trenutku dolazi do rasformiranja pokreta, preostali članovi – njih četvoro – poslednji put se zajedno sastaju 1964. godine kako bi izveli *dečju operu* (*kinderopern*, napisana 1958), još jedan žanrovski transgresivni jezički performans. Bajer izvršava samoubistvo oktobra 1964. godine, i taj događaj – simbolički i materijalno – označava konačni prestanak rada grupe.[269]

Danas, u trenutku neposredne realizacije ovog rada, Bečka grupa i dalje zadržava status objekta teorijske analize koji još uvek nije temeljno iscrpljen; tome svedoči i permanentni interes za jezičko-izvođačku praksu i rad pokreta, interes koji, kako godine odmiču, nimalo ne slabi, već se, štaviše, intenzivira metajezičkom – teorijskom, istoriografskom, monografskom – produkcijom.[270] U odnosu na centralnu problematiku ove studije – fokusirane na metateorijska istraživanja eksperimentalne tekstualne produkcije – o radu članova Bečke grupe pre svega se raspravlja kao o radikalno nekonvencionalnoj

---

[264] Peter Weibel, „the vienna group in the international context", u *die wiener gruppe: ein moment der moderne 19[illegible] 1960: die visuellen arbeiten und die aktionen*..., *op. cit.*, str. 776.

[265] Gerhard Rühm, „vorwort", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener*..., *op. cit.*, str. 26.

[266] Oswald Wiener, „das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener*..., *op. cit.*, str. 401.

[267] Peter Weibel, „preface", *op. cit.*, str. 15.

[268] U tom smislu, tekstovi Bečkih akcionista – isključujući, primera radi, njihove manifeste i proglase, kao i dnevničke beleške – pre svega su tek predlošci za živa izvođenja njihovih akcija; no, u jednom alternativnom činu teoretizacije, moguće je upravo proučavati specifičnu diskurzivnost tih pisanih radova. Za reprezentativnu kolekciju tekstova Bečkih akcionista, u engleskom prevodu, videti: Malcolm Green (prir.), *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists*, Atlas Press, London, 1999.

[269] Svoj istorijat Bečke grupe, koji ispisuje 1967. godine, u vreme objavljivanja prve kolekcije tekstova pokreta i teoretičkih članaka, Rim slično iznenadno završava, bez dodatnih objašnjenja, jednom srodnom rečenicom. Gerhard Rühm, „vorwort", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener*..., *op. cit.*, str. 36.

[270] Pogledati belešku br. 249.

proizvodnji tekstova, dok se drugi oblici njihove prakse (na primer, gorepomenuto proto-akcionističko delovanje) tom prilikom ili izostavljaju iz analize ili tretiraju u svojim intermedijalnim vezama sa tekstualnošću. Teoretizacija koja sledi raspravlja o pojedinačno nastalim i zajedničkim radovima (*Gemeinschaftsarbeiten*) pet članova pokreta.

2.4.3. H. K. Artman: sinteza prakse pesništva i prakse svakodnevnog življenja

Spletom istorijskih okolnosti, Hans Karl Artman ispisuje prvi manifest Bečke grupe, kojim je istovremeno opredeljena – barem u početnoj fazi – njena poetika i politika: „Poetski proglas u osam tačaka" („Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes", 1953). Već uvodna rečenica ovog kratkog teksta eksplicira *ideologiju neoavangardi* – koju prethodno, mada u apstraktnom i idealizovanom obliku, koncipiraju istorijske avangarde – konkretnije, tezu o brisanju granica između umetnosti i života, idejno ključnu i za Bečku grupu: „postoji jedna neosporna premisa – naime, da se može biti pesnik, a da se nijedna reč ne napiše niti izgovori."[271] Artmanov život i celokupni stvaralački opus u velikoj meri bili su doslovna materijalizacija ove tvrdnje: često se kostimirajući i prerušavajući u imaginarne likove i arhetipove svetske kulture, umetnosti i književnosti, Artman je bio mimikrijski, nestabilni i fluidni subjekt koji *nomadski* prelazi preko, prolazi kroz, upotrebljava ali i brzo odbacuje različite društvene identitete.[272] Ilustracije radi, neiscrpna lista jezika kojima se ovaj autor navodno služio – zadržana u nemačkom originalu zbog neprevodivosti pojedinih termina – obuhvata: „arabisch, bretonisch, chaldäisch, dalmatinisch, estnisch, finnisch, georgisch, huzulisch, irisch, jütländisch, kymrisch, lettisch, malayisch, norwegisch, ottakringisch, piktisch, qumranisch, rätoromanisch, suaheli, türkisch, urdu, vedisch, wenedisch, xuatl, yukatanisch, zimbrisch."[273]

Artmanov umetnički „ukus" bio je, od svih članova grupe, možda najviše tradicionalan. Na primer, njegovo interesovanje za crni romantizam i nadrealizam zadržalo se i nakon prvobitnih fascinacija prilikom otkrivanja tekstova prošlosti, nedostupnih u nemačko-austrijskoj kulturi nakon Drugog svetskog rata; u isto vreme, postojala je i kontinuirana opsednutost *klasicima književnosti*, na koje je Artman u više navrata referisao, a svojim kasnijim narativnim tekstovima ponudio je njihova nova čitanja. Sredinom pedesetih godina,

---

[271] Preuzeto iz: Gerhard Rühm, „vorwort", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 9–10.
[272] O životu H. K. Artmana videti: Michael Horowitz, *H.C. Artmann: eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler*, Ueberreuter, Wien, 2001.
[273] Preuzeto iz: Rada Stanarević, *Njemačka avangarda*, *op. cit.*, str. 61–62.

u radu sa Bečkom grupom, Artman počinje da eksperimentiše sa specifičnim austrijskim govornim žargonom, odnosno jezikom svakodnevice, ponudivši u formi *dijalekatskih pesama* (*Dialektgedichte*) doslovnu transkripciju takvog idioma – na primer: „wos an weana olas en s gmiad ged.“[274] Zbirka *sa crnim mastilom* (*med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee*, 1958) jeste najznačajniji rezultat takvog Artmanovog antropološko-istraživačkog rada sa običnim govornim jezikom. Ubrzo po objavljivanju, knjiga je doživela ogroman, neočekivani uspeh, i taj događaj predstavlja prelomni trenutak u ranom autorovom opusu. Naime, iako svojom transkripcijom subverzivne u odnosu na ustaljene jezičko-pravopisne i sintaksičke norme,[275] dijalekatske pesme imale su jednu izrazito popularnu – ili, čak, *populističku* – dimenziju govorne i pismovne prakse, koja je doprinela pozitivnoj recepciji knjige i kod publike inače nezainteresovane za avangardni eksperimentalizam; konsekvenca te iznenadne popularnosti, prema Gerhardu Rimu, bio je upravo Artmanov izlazak iz Bečke grupe.[276]

Po napuštanju grupe, Artman je u decenijama koje su usledile proizveo mnogo, pre žanrovski i stilski nekonvencionalnih nego doslovno avangardno-eksperimentalnih tekstova, koji bi se savremenim teorijskim diskursom najpreciznije mogli imenovati kao „postmoderni“:[277] reč je o ciničkim i simulacijskim eksploatacijama i baroknom parodiranju književnih žanrova i klasika, uz snažan uticaj vitgenštajnovske kritike jezika i prenaglašene govorne preciznosti (primera radi: „vaše ime je mortimer grizzleywold de vere, gospodine?“ / „ne samo što je to moje ime – ja *sam* mortimer grizzleywold de vere.“[278]). Iako neosporno inovativni na planu svojih individualnih kreativnih rešenja, ti tekstovi – *drakula drakula* (*dracula dracula*, 1966), *tök ph'rong süleng* (1967), *Potraga za Dr. U* (*Die Jagd nach Dr. U. Oder Ein einsamer Spiegel, in dem sich der Tag reflektiert*, 1977) i drugi – po svom statusu *pacifikovanog jezičkog eksperimenta* pre bi se mogli uvrstiti u korpus posteksperimentalne literature. No, H. K. Artman, nezavisno od više ili manje izražene radikalnosti tekstova koji formiraju njegov žanrovski heterogeni opus, ostaje važna figura Bečke grupe – podjednako *i*

---

[274] Hans Carl Artmann, „4 dialektgedichte“, u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 79.

[275] O tekstualnom radu sa dijalektom kao instrumentu očuđenja (*ostranenie*) jezika, videti: Roland Innerhofer, *op. cit.*, str. 103–105.

[276] Gerhard Rühm, „vorwort“, u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 26.

[277] Cf. Marc-Oliver Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2010.

[278] H. C. Artmann, *tök ph'rong süleng*, u *Skewed Tales*, Malcolm Green (prir.), Atlas Press, London, 2000, str. 21.

pisac i igrač jezičkih igara[279] – čija se zamisao i praksa neoavangardnog spoja umetnosti i života još uvek pomno istražuje.

2.4.4. Gerhard Rim: od proizvodnje konkretne poezije do neophodnosti istoriografske i dokumentarističke prakse arhiviranja

Iako je hijerarhijska organizacija unutar Bečke grupe uvek predstavljala jednu neodređenu, *sivu zonu*, jer – karakteristično za većinu avangardnih pokreta – njeni članovi nisu želeli da se upravljački piramidalno pozicioniraju, Gerhard Rim se, u retrospektivnim istorijama, posebno izdvaja kao član koji je najviše truda uložio u dokumentovanje i distribuciju podataka, informacija i znanja o pokretu, postajući na taj način njegov najvažniji istoričar i apologeta.[280] Tako je 1967. godine Rim objavio prvu – i dalje sasvim relevantnu – veliku kolekciju koja sadrži individualno i kolektivno proizvedene tekstove članova pokreta: *Bečka grupa. Ahlajtner. Artman. Bajer. Rim. Viner. Tekstovi. Zajednički radovi. Akcije* (*Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*, 1967; novo, dopunjeno izdanje kolekcije, objavljeno je 1985. godine); samo godinu dana pre toga, Rim je sakupio i uredio sabrana dela Konrada Bajera,[281] preuzimajući nad Bajerovim opusom ulogu i funkciju koju je, svojevremeno, Maks Brod (Max Brod) imao nad rukopisima Franca Kafke (Franz Kafka). Zbog takvog Rimovog istoričarskog, uredničkog i – žargonom savremenog „sveta umetnosti" – kuratorskog rada naspram raznorodnih tekstualnih i vizuelnih materijala članova pokreta, čini se da se ponekad zanemaruje njegova autonomna jezička produkcija. Međutim, ta tekstualna proizvodnja opstaje tokom godina i decenija nakon raspada grupe, i Rim konsekventno, sve do današnjih dana, istražuje jezik – kao medij i kao materijal – u skladu sa eksperimentalnim lingvističkim premisama sa kojima se susreo još tokom pedesetih godina prošlog veka.

Rim je, kao i drugi članovi Bečke grupe, u svojoj jezičkoj produkciji primenjivao različite operacije i intervencije nad jezikom. Takva tekstualna praksa sadrži brojne eksperimentalne metode i tehnike, a neke od njih mogu se predstaviti sledećim, proizvoljno selektovanim primerima: 1. U jednom radu koji se ubraja u ranije nastale (1954) tekstualne sklopove, odnosno *konstelacije*, multiplikovanje jednog istog termina ili sintagme – *genitiv*

[279] Michael Horowitz, *op. cit.*
[280] Klaus Kastberger, „Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde", *op. cit.*, str. 7–8.
[281] Do sada su sabrani tekstovi Konrada Bajera, u Rimovoj uredničkoj – ali i stvaralačkoj – intervenciji, štampani u sledećim izdanjima: *Der sechste Sinn*, Rowohlt, Hamburg, 1966; *Das Gesamtwerk*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1977; *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1985; *Sämtliche Werke*, ÖBV-Klett-Cotta, Wien, 1996.

genitiva genitiva itd.[282] – generiše potencijalno beskonačno ulančavanje terminâ, sa onostranim semantičkim efektom: „noć / i ćerka noći / i ćerka ćerke noći / i ćerka ćerke ćerke noći / dan / i sin dana / i sin sina dana / i sin sina sina dana“[283]; 2. Praksa ekstremne konkretističke redukcije na slogove – „a a u / e e o i“[284] – jezik, govor i tekst oslobađa njihovog značenjsko-semantičkog tereta, pretvarajući ih, u skladu sa jednim od ideala neoavangardne produkcije konkretne poezije, u čisti glasovni ili pismovni materijal; 3. Reč „sada“ – iz naslova istoimenog rada („jetzt“, 1954–1955) – kada se izgovori ili zapiše paradoksalno reprezentuje i zastupa neuhvatljivost sadašnjeg trenutka:[285] u Rimovom tekstualno-vizuelnom radu, ova reč štampana je i data u različitim tipografskim rešenjima i fontovima, te prostorno pozicionirana na više mesta dvodimenzionalne ravni stranice papira, čime se narušava i destruiše logika linearnosti pisma i predlaže trenutna, jednovremena percepcija i recepcija karakteristična za umetnosti i medije slikarstva i fotografije; 4. Paradigmatski naziv jedne pesme tradicionalne sonetne strukture – „poboljšanje jednog soneta antona vildgansa kroz novu montažu rečničkog materijala“ („verbesserung eines sonetts von anton wildgans durch neumontage des wortmaterials“, 1957)[286] – jeste, kao metajezički komentar o prirodi tog montažnog teksta, svojevrsna eksplikacija jednog od više jezičkih metoda i operacija ne samo Rima i Bečke grupe, već i drugih konkretista i neoavangardista, pa otud i njihov simbolički reprezentativni stejtment.

Svi izloženi primeri – konceptualno i materijalno sasvim bliski konkretnoj poeziji – paradigmatični su zastupnici tek Rimove najranije faze, realizovane u posleratnoj diskurzivnoj atmosferi i u radu sa Bečkom grupom. Postoje, pored toga, i tekstovi u kojima Rim operiše sa većim jezičkim jedinicama – rečenicama, odnosno iskazima – pa čak i sa drugostepenim i n-to stepenim jezicima (pogledati ranije izloženu vitgenštajnovsku teoretizaciju i interpretaciju teksta *Žabe* – 2.3.1). U decenijama nakon raspada Bečke grupe, Gerhard Rim ni u jednom trenutku nije odustao od proizvodnje tekstova koji uporno preispituju granice jezika, tekstualnih žanrova i generalnih društvenih konvencija: ilustracije radi, 1993. godine autor objavljuje knjigu *textall* (1993),[287] koja u formi jednog većeg teksta,

---

[282] Analogno tome, Handkeova važna pesnička jezičko-eksperimentalna zbirka – koja se, između ostalog, približava konkretističkoj praksi – nosi naziv *Unutrašnji svet spoljašnjeg sveta unutrašnjeg sveta* (1969): Peter Handke, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

[283] Gerhard Rühm, „6 konstellationen und ideogramme“, u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 143.

[284] *Ibid.*, str. 148.

[285] Cf. Peter Weibel, „die wiener gruppe im internationalen kontext“, *op. cit.*, str. 780.

[286] Gerhard Rühm, „verbesserung eines sonetts von anton wildgans durch neumontage des wortmaterials“, u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 158.

[287] Gerhard Rühm, *textall: ein utopischer roman*, Rowohlt, Reinbek, 1993.

u istorijskom kontekstu neokonzervativnog postmodernizma nezainteresovanog za *čistu radikalnost* ranijih eksperimentalnih manifestacija, realizuje montažne operacije izvedene nad jezičkim materijalima prikupljenim iz praksi medijsko-žurnalističke svakodnevice.

2.4.5. Konrad Bajer: jezik i solipsizam

Problem teorijske recepcije Bajerovih tekstova u najvećoj meri je posledica događaja njegovog samoubistva, čina koji ne može biti tek jednoznačno interpretiran,[288] što je, zajedno sa *slikom* autorovog dendijevskog života,[289] uslovilo konstruisanje romantičarskog narativa i aure koji su potom proizveli *mit i mitsku figuru Konrada Bajera.*[290] Ova biografska informacija iz života autora u metajezičkoj – teorijskoj, kritičkoj, istoriografskoj – praksi često je sprečavala interpretativni pristup njegovom opusu oslobođen naivnog biografizma, te onemogućavala tradicionalističko-klasičnu formalističku analizu samog teksta.[291] Ostavljajući po strani nekritičnost takve fascinacije naracijom o identitetu jednog autora, trebalo bi istaći da je Bajer proizveo neke od najznačajnijih tekstova Bečke grupe, posebno se interesujući za *odnos jezika i života*, materijalizujući u domenu avangardne umetničko-tekstualne prakse kritiku jezika tipičnu za teorijski i filozofski horizont jezičkog obrta. Kao i kod drugih članova pokreta, Bajerov opus[292] izrazito je žanrovski i tematski heterogen (kratka proza, veće prozne forme, konstelacije i montaže, trodimenzionalni tekstovi u prostoru, šansone, dramski tekstovi itd.), ali u središtu te tekstualne produkcije locirano je bazično, vitgenštajnovsko pitanje jezika kao fundamentalnog društveno-stvarnosnog agenta. Upravo iz tog razloga, ipak se ne bi smela u celosti zanemariti Bajerova životna praksa, takođe direktno orijentisana – mada u *jezičkoj igri svakodnevice* – na istraživanja granica jezika, posebno u radikalnoj formi solipsizma. Na primer, ovaj član Bečke grupe distribuirao je lično napravljene *konrad bajer novine* (*konrad bayer zeitung*, 1959), u kojima je on bio jedina tema i subjekt:[293] autorovim rečima, odnosno njegovom često citiranom parolom, „ja sam svet i to je moja stvar“[294].

---

[288] Malcolm Green, „Introduction“, u Konrad Bayer, *the sixth sense*, Atlas Press, London, 2007, str. 7.
[289] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 14.
[290] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 30–31; Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 10.
[291] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 31.
[292] U svom kratkom životu – autor je počinio samoubistvo u 32. godini – Konrad Bajer nije proizveo mnogo tekstova; najnovije, dopunjeno izdanje njegovih sabranih dela (1996) sadrži približno 850 strana teksta, uključujući i obimne Rimove uredničke napomene i beleške, kao i eseje. To izdanje se, ujedno, primarno citira u radu: Konrad Bayer, *Sämtliche Werke*, Gerhard Rühm (prir.), ÖBV-Klett-Cotta, Wien, 1996.
[293] Erik de Smedt, „Das Wort ist die Handlung“, u *Schreibheft*, br. 79, *op. cit.*, str. 47.
[294] Konrad Bayer, „Adelkader Laroussi Derowitsch“, u *Schreibheft*, br. 79, *op. cit.*, str. 11.

U određenom smislu, tekstualna produkcija Konrada Bajera uspeva da pomiri artmanovsku fikcionalno-nadrealističku tematiku i vinerovsku jezičko-kritičku filozofsku praksu.[295] Prolazeći kroz krajnje različite – podjednako *i metafizičke i materijalističke*[296] – diskurse, od Paracelzusa (Paracelsus) i Frojda, do Karla Krausa (Karl Kraus) i Vitgenštajna (pogledati spisak njegovih uticaja – „bayers vaterländische liste"[297]),[298] Bajer koncipira i realizuje neobičnu kritiku jezika u kojoj se avangardistička intervencija u vanumetničkom kontekstu svakodnevnog života spaja sa radikalnim jezičko-književnim eksperimentom. Tako Ulrih Janecki (Ulrich Janetzki) – autor prve monografske studije o Konradu Bajeru, *Abeceda i svet* (*Alphabet und Welt: Über Konrad Bayer*, 1982) – izdvaja najvažnije filozofsko pitanje celokupnog umetničko-životnog rada potonjeg člana Bečke grupe: *nisu li subjektivitet i individualnost tek jezička fikcija?*[299] Možda dva najbitnija – svakako dva najobimnija – teksta Konrada Bajera koja nude, ili barem obećavaju odgovor na ovo pitanje, jesu dva *montažna romana*, oba tek posthumno objavljena u formi knjige: *glava vitusa beringa* (*der kopf des vitus bering*, 1965) i *šesto čulo* (*der sechste sinn*, 1966). S obzirom na posebnu važnost, odnosno radikalnost i transgresivnost ovih eksperimentalnih tekstova, koji se slobodno mogu uvrstiti u *najuspešnije rezultate (meta)jezičkog eksperimenta Bečke grupe*, oba romana uzeta su za predmet zasebnih teoretizacija.

2.4.5.1. Istorija i montaža: „glava vitusa beringa". – Na strogo formalnom planu, Bajerova hibridna tekstualna struktura[300] – koja uobičajeno nosi oznaku „roman" – jeste uodnošeni skup 87 montiranih odeljaka teksta sa podnaslovima, nakon kojih sledi „indeks" odlomaka eksplicitno citiranih ili implicitno-značenjski prisutnih u prvom delu knjige.[301] *glava vitusa beringa* jeste jedan ne previše obiman eksperimentalni tekst koji, iako realizovan kao individualni Bajerov rad, te objavljen godinu dana nakon rasformiranja Bečke grupe, sintetički sažima i postvaruje najvažnije zaključke višegodišnjih jezičkih eksploatacija izvođenih od strane svih članova pokreta. Započet kao prerađena verzija ranije nastalog

[295] Cf. Elfriede Gerstl, „Über Bayers Zweifel an der Kommunikationsfähigkeit der Sprache in einem engeren privaten Sinn und inwiefern er verstanden oder mißverstanden wurde", u *Konrad Bayer Symposion, Wien 1979*, Gerhard Rühm (ur.), Edition Neue Texte, Linz, 1981, str. 42.
[296] Cf. Gerhard Rühm, „vorwort", u Konrad Bayer, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, str. 18.
[297] *Ibid.*, str. 16.
[298] O Bajerovim uticajima videti i: Ulrich Janetzki, „Über die Tradition und Adaptation", u *Alphabet und Welt: über Konrad Bayer*, *op. cit.*, str. 28–38.
[299] *Ibid.*, str. 7.
[300] Konrad Bayer, *der kopf des vitus bering*, u *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, str. 531–572.
[301] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 91.

kratkog proznog komada autora – „crni princ“ („schwarze prinz“, 1957–1958)[302] – roman upućuje na crtice iz života Vitusa Beringa, jedne *stvarne istorijske ličnosti*, čime se radikalno preispituje mimetički i referencijalni potencijal datog teksta, ali i jezika uopšte. Tako, činjenica da je Vitus Bering – kao *referent* – *postojao u stvarnosti* značajno usložnjava i komplikuje proces referencijalnosti, posebno ukoliko se uzme u obzir Bajerov nekonvencionalni, montažno-eksperimentalni pristup produkciji i strukturaciji njegovog teksta. Naime, Bajer ne proizvodi jedan celoviti ili zaokruženi – ali, važno je spomenuti, *ni jednostavno fragmentirani* – istorijski narativ koji pripoveda o slavnom moreplovcu po kome je poznati moreuz dobio ime, niti je Bajerov tekst nekakav klasični „mozaik“ čiji se sastavni jezičko-znakovni elementi mogu adekvatno kombinatorički-montažno presložiti i izmeniti kako bi se došlo do „ispravne“ istorijske, odnosno istoriografske verzije života Vitusa Beringa. Sasvim suprotno tome, Bajerov tekst u praksi demonstrira pretpostavku – karakterističnu za francuske teorije strukturalizma i poststrukturalizma, lakanovsku teorijsku psihoanalizu itd. – da je subjekt dât *u jeziku, jezikom* i da postoji jedino unutar opšteg poretka i partikularnog registra *jezičke stvarnosti*; tada „Vitus Bering“ nije ništa drugo do suma različitih govornih i pisanih iskaza koji ga – istorijski – zastupaju kao subjekta. Teoretizujući ovaj problem međuigre jezika i stvarnosti, Mihael Bakes (Michael Backes) – autor kompleksne teorijske studije *Eksperimentalna semiotika u književnim avangardama: o Bečkoj grupi sa osvrtom na konkretnu poeziju* (*Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden: über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die konkrete Poesie*, 2001) – Bajerov tekstualni rad i jezičku igru *glave vitusa beringa* označava formulacijom „Činjenice, prevare i fikcije“ („Fakten, Fälschungen und Fiktionen in Konrad Bayers *der kopf des vitus bering*“).[303] Bajer, stoga, ne operiše neposrednim *faktima* iz Beringovog života, već eksploatiše *tekstualne reprezentacije* – najčešće materijalizovane u formi *jezičkih iskaza* – jedne životne aktivnosti koja je bila, a i dalje je, *u celosti jezička*. Terminima Bartovog poststrukturalističkog pristupa, reč je o tek malim – hotimičnim i sporadičnim pre nego totalnim i sveukupnim – referencama o nečijem životu, predočenim, izloženim i datim u formi takozvanih *biografema* (*biographèmes*).[304] Naravno, *glava vitusa beringa* u podnaslovu knjige – krajnje blisko tradicionalističkom književnom diskursu – jeste imenovana kao

[302] Gerhard Rühm, „anmerkungen zu den einzelnen texten“, u Konrad Bayer, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, str. 793–794; Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 89.
Michael Backes, „Fakten, Fälschungen und Fiktionen in Konrad Bayers *der kopf des vitus bering*“, u *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden: über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die konkrete Poesie*, Wilhelm Fink, München, 2001, str. 254–315.
[304] Rolan Bart, *Sad, Furije, Lojola*, Vuk Karadžić, Beograd, 1979.

„portret u prozi" („ein porträt in prosa")[305]: međutim, takva žanrovska odrednica, iako možda od koristi za tradicionalne istorije i teorije književnosti, nimalo ne iscrpljuje radikalnost ovog heterogenog rada, u nesvodivom singularitetu njegovog tekstualnog postajanja, događanja i izvođenja.

Već u prvom paragrafu teksta romana, nekoliko diskurzivno-značenjskih ravni međusobno se presecaju proizvodeći oneobičavajući efekat jezika: opisi više ili manje značajnih događaja istorijskog konteksta kojem je pripadao Vitus Bering („krajem stoleća, car je izdao naređenje za opštom uličnom rasvetom"), kao i teološko-biblijski govor („mnogo pre toga, bog je uzeo komad gline i oblikovao čoveka, koji izgleda kao on, bog"), montažno se povezuju sa opisima pravila igre šaha („kralj se može pomerati i napred i nazad")[306] – ovo poslednje, naravno, direktna je referenca na Vitgenštajnova *Filozofska istraživanja* i njegov pojam *Sprachspiel*. U tom činu, sporadična polisemija generiše potencijalnost višeznačnosti određenih termina, koji, usled montažnih dislociranja i promena pozicije unutar teksta, variraju i menjaju svoja značenja: na primer, „kralj" kao istorijska ličnost, ali i „kralj" kao figura igre čija pravila Bajer metajezički komentariše. U najvećem broju slučajeva, a posebno u prvim odeljcima romana, rečenice su postavljene jedna naspram druge bez neke veće tematske, značenjske ili vrednosne motivacije, pa tako različiti diskursi i registri govora formiraju jednu heterogenu i hibridnu tekstualnu ravan. Pri tome, nezavisno od frekventne upotrebe tekstualne montaže, većina rečenica *glave vitusa beringa* gramatički je ispravna – montažni postupak, tada, pre svega je usmeren ka radu sa većim sklopovima jezičkih elemenata ili celim jezičkim iskazima, koji se zadržavaju u neizmenjenom obliku; no, pojedini rezultati montaže odstupaju od sintaksičke norme – na primer: „car i utonu njegov u poeta duboku ne znade žalost ništa bolje već da alfabet složi u nacionalnu himnu"; „kad ili bolje heroldi stupiše u vrtove vrt, udari pri čemu sat broj na zvoniku izvedenih čas udaraca ne vrši uticaj na tok radnje."[307]

Kao što je rečeno, *glava vitusa beringa* ne opisuje šta se odista dogodilo sa ličnošću iz njenog naslova. Citirajući Bretona (André Breton) u naknadno dodatom predgovoru teksta,[308] Bajer objašnjava da je stvarnost „ne suma fakata, već suma mogućnosti"[309], a posledica toga jeste konstantno izmicanje istorije – kao jednog neuhvatljivog *događaja* – njenom adekvatnom i konačnom opisu i reprezentaciji. Na taj način, *glava vitusa beringa*

[305] Čini se, međutim, da je ova oznaka pre intervencija izdavača, nego što je Bajerov podnaslov. Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 178.
[306] Konrad Bayer, *der kopf des vitus bering*, *op. cit.*, str. 534.
[307] Ove rečenice, u srpskom prevodu, preuzete su iz: Rada Stanarević, *Njemačka avangarda*, *op. cit.*, str. 71.
[308] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 91.
[309] Konrad Bayer, „vorwort", u *der kopf des vitus bering*, *op. cit.*, str. 533; Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 146.

problematizuje odnos između dve filozofske paradigme: svet kao skupina svih činjenica i percepata *versus* jezik kao pretpostavljeni zbir svih reči, iskaza i njihovih kombinacija.[310] Svojim tekstom, Bajer demonstrira način na koji se ustanovljavanje, potvrđivanje, a zatim i reprodukovanje nečijeg identiteta[311] odvija kroz proces jezičko-performativne negacije identiteta – potencijalno svih – drugih subjekata: „vitus bering nije bio car petar I ili veliki, niti georg švajnfurt, takođe vitus bering nije bio dr hal niti dr fritjof nansen niti kralj munza [itd.].“[312] Ne postoji, prema tome, Vitus Bering, već samo „Vitus Bering“ predočen i dât kroz svoje *jezičke zastupnike*: reči, sintagme i rečenice. Zbog toga se zaključuje sledeće: montirani rečenični iskazi Bajerovog kratkog romana, iako u određenom stepenu *jesu referencijalni*, jer upućuju na stvarnu istorijsku ličnost, ipak *nisu konstativni*: ti iskazi ne opisuju nekakvu *spoljašnju, objektivno postojeću stvarnost*, već izvode *medijsko-istoriografsko posredovanje te stvarnosti, čijoj se realnosti jedino i može pristupiti preko takvih tekstova koji je zastupaju*.[313]

U svojoj preciznoj – jezičkoj, semiotičkoj – teorijskoj analizi *glave vitusa beringa*, Mihael Bakes podvlači da se *montaža ne sme izjednačiti sa citiranjem*.[314] Postoji, razume se, neporeciva sličnost između ovih vidova intervencija nad materijalom jezika, koja se ogleda u tome što oba pristupa preuzimaju jezičke iskaze iz tekstova proizvedenih u dalekoj prošlosti ili nekom bliskom istorijskom trenutku. Međutim, dok *citat* pokušava da verno reprodukuje (*wiedergeben*) ne samo elemente jezika već i njihov izvorni kontekst (posebno u naučno-akademskom području rada, ovo se postavlja kao neupitni preduslov i neizbežni zahtev), *montažom* se intencionalno generiše novi – izrazito transformisani, transfigurisani i distorzirani – tekstualni kontekst. Cilj montaže „upravo nije egzaktna reprodukcija, već deformisana upotreba pripremljenog segmenta (*Fertigteil*) jezika“[315], dok citatnost najčešće zadržava ideološku obavezu referencijalnosti. Već je istaknuto da *glava vitusa beringa*, u gruboj strukturnoj podeli, sadrži dva velika dela teksta: 1. sâm roman i 2. skup citata[316] koji potiču iz različitih bibliografskih jedinica, od biografije Vitusa Beringa i pomorsko-

[310] Michael Backes, *op. cit.*, str. 261.
[311] O identitetu kao performativno-jezičkom učinku, videti: Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, Routledge, New York, 1993.
[312] Konrad Bayer, *der kopf des vitus bering*, *op. cit.*, str. 547.
[313] Dalja teorijska razrada ove hipoteze, koja direktno proizlazi iz deridijanske pozicije fatalne tekstualnosti, ostavlja se za naredno poglavlje rada, koje raspravlja o savremenim francuskim teorijskim diskursima.
[314] Michael Backes, *op. cit.*, str. 285.
[315] *Ibid.*
[316] Jirgen Beker (Jürgen Becker) ovim segmentima teksta dodaje i svoj pogovor *glavi vitusa beringa*, govoreći tako o trodelnoj strukturi knjige. Međutim, Ulrih Janecki negira smislenost ovakve strukturacije, s obzirom da, prema njegovom tumačenju, Bekerov tekst – pogovor – ne bi smeo imati istu vrednost kao i dva Bajerova segmenta teksta. Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 91.

navigacione literature, do štiva koje antropološki opisuje šamanističke rituale i medicinski analizira epilepsiju, uključujući i tekst samog Bajera, na čije se *šesto čulo* – o kojem se govori u produžetku – takođe referiše.[317] Međutim, iako tekstualni sklop u značajnoj meri sačinjen od brojnih citata, očito je da *glava vitusa beringa*, u proizvodnom postupku generisanja teksta, jezik koristi na goreopisani *pre montažni nego citatni način*, „dubinskim prestrukturiranjem same jezičke materije"[318].

Mnoga tumačenja *glave vitusa beringa* podvlače pomenutu, šamansko-ritualnu tematiku romana:[319] tome u prilog ide i argument da je 34 od ukupno 73 citata iz „indeksa" u određenoj vezi sa šamanizmom i epilepsijom,[320] te da su – *u Bajerovoj interpretaciji i konstrukciji* – identitet i subjekatska pozicija Vitusa Beringa temeljno determinisani ovim diskursima. Takva tumačenja u prvi plan izdvajaju metafizičko-mističke teme teksta oko kojih grade svoje interpretacijske govore. Upravo iz tog razloga, prethodno predložena, prenaglašeno formalistička interpretacija knjige (formalni aspekti montažne strukture, broj odeljaka teksta itd.), neophodna je kako bi se, svojom materijalističko-tekstualističkom epistemologijom i metodama, suprotstavila takvom hermeneutičkom opskurantizmu. Srodna tekstualna analiza materijalističke, ali i filozofsko-jezičke orijentacije (analogni diskurzivni odnos teksta i stvarnosti), primenjuje se i na Bajerov naredni – nedovršeni – roman.

2.4.5.2. Jezički iskazi, montaža, autobiografija: „šesto čulo". – Bajerov nikada završeni roman[321] *šesto čulo*, prema ocenih pojedinih interpretatora, najvažniji je i najradikalniji tekst autora.[322] U svojoj politici kritike jezika, roman jeste, kao i *glava vitusa beringa*, nezavisno od istorijskog i geografskog trenutka njegovog objavljivanja i same činjenice nedovršenosti teksta,[323] paradigmatski i reprezentativni jezičko-eksperimentalni rad Bečke grupe. *šesto čulo* je Bajerov tekst nad kojim je Gerhard Rim – posthumno sakupivši

[317] Konrad Bayer, *der kopf des vitus bering*, *op. cit.*, str. 567.
[318] Rada Stanarević, *Njemačka avangarda*, *op. cit.*, str. 70.
[319] Takvo tumačenje upravo nudi Janecki u svojoj studiji, u poglavlju posvećenom *glavi vitusa beringa*: Ulrich Janetzki, „Die Position des Subjekts zwischen sprachnormierter Wirklichkeit und subjektiver Traumphantastik", *op. cit.*, str. 89–110. Videti i: Ernst Fis[illegible] Georg Jäger, 'Das Bewußtseinstheater im *kopf des vitus bering* – eine Interpretation in fünf Thesen', iz „Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970", u *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, Herbert Zeman (ur.), prvi tom, Graz, 1989, str. 653–661.
[320] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 95.
[321] Prvo izdanje romana – u verziji Gerharda Rima – pojavljuje se 1966. godine: Konrad Bayer, *Der Sechste Sinn*, *op. cit.*
[322] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 126.
[323] Pa ipak, podjednako postoji i snažan argument da je roman, u najvećoj meri, dovršio još i sâm Bajer. *Ibid.*, str. 132.

stranice rukopisa i uredivši ih u jednu moguću strukturu romana[324] – možda i najviše intervenisao.[325] Tako, u svojoj poslednjoj verziji, *šesto čulo* sadrži – približno – dve stotine montažom generisanih više ili manje kraćih segmenata i fragmenata, koji se, u skladu sa Bajerovom konstruktivističkom strategijom proizvodnje teksta, ne mogu sasvim dovesti u neposrednu vezu ni kroz samu radnju, niti kroz svoje tematske relacije.[326] Reč je, ponovo, o romanu – preciznije, *jednoj arbitrarno organizovanoj skupini tekstualnih fragmenata* – u kojem se filozofsko-lingvistička istraživanja i kritika jezika sprovode intenzivnom implementacijom tehnike montaže. Pri tome, kao što ističe Rim, *šesto čulo* je u velikoj meri autobiografski tekst,[327] jer mnogi događaji koje Bajer „opisuje", kao i većina likova romana, utemeljeni su *u referencama iz stvarnosti*: tako je, na primer, Franc Goldenberg – sâm autor,[328] Nojverk – Artman,[329] a Dobihal – Osvald Viner.[330] Međutim, iako ta dimenzija autobiografizma posebno doprinosi radikalnosti romana – jer on upotrebom montaže, kao i *glava vitusa beringa*,[331] semantički problematizuje referencijalnost svoje jezičke relacije naspram stvarnosnog poretka – takođe bi trebalo izdvojiti i mnoge uže, *unutar-tekstualne* operacije i metode, ali i taktike Bajerovog rada sa jezikom.

Konsekventnim ponavljanjem pojedinih sintagmi i rečenica, montažni postupak je, u materijalnoj ravni teksta, možda još lakše uočljiv i očitljiv nego kod *glave vitusa beringa*. Već na prvim stranicama dolazi do oneobičavajućeg ponavljanja – sa ironijsko-komičnim efektom – rečeničnih iskaza koji se iznova i iznova pozicioniraju u različite značenjske okvire i kontekste. Ključni iskazi romana – terminom Janeckog, *lajtmotivske rečenice* (*leitmotivische Sätze*) – jesu: „ja imam šesto čulo", „događaji su se pojavili u novom svetlu", „kada su život i imovina ugroženi, sve razlike prestaju da postoje."[332] U svojoj repetitivnosti, ovi iskazi materijalno konstutiušu jedan nemimetički tekst, a u tom procesu, tradicionalistička zamisao književnog realizma, iako delom obećana pojedinim autobiografskim i narativnim elementima Bajerovog fragmentarnog romana, permanentno se dezavuiše primenom

[324] Malcom Green, „Introduction", u Konrad Bayer, *the sixth sense*, *op. cit.*, str. 5.
[325] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 130; Gerhard Rühm, „anmerkungen zu den einzelnen texten", *op. cit.*, str. 807–811.
[326] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 136.
[327] Gerhard Rühm, „anmerkungen zu den einzelnen texten", *op. cit.*, str. 808.
[328] Pa ipak, ni identitet ovog – glavnog – junaka nije sasvim fiksiran, i na nekoliko mesta u tekstu takođe se dovodi u pitanje. Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 137.
[329] Gerhard Rühm, „anmerkungen zu den einzelnen texten", *op. cit.*, str. 808.
[330] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 134.
[331] Prinicipi rada sa jezikom u konstruisanju jedne biografije (život vitusa Beringa) u tom smislu su identični generisanju tekstualne autobiografije (život Konrada Bajera).
[332] Konrad Bayer, *der sechste sinn*, *op. cit.*, str. 577; Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 143. Ovo su, naime, tri centralne rečenice (sve tri pojavljuju se već na prvoj stranici romana) koje izdvaja Janecki, ali i mnogi drugi iskazi – ili, barem, određene formulacije, sintagme – takođe se učestalo ponavljaju tokom romana. Na primer: „to se često događa", „šta moje telo želi od mene?" itd. Konrad Bayer, *der sechste sinn*, *op. cit.*, str. 577.

montaže.[333] Tekstualnim sučeljavanjem proizvoljno odabranih rečenica, realizovanim već sa prvim redovima romana, negira se ne samo diskurzivni kontinuitet jednog narativnog, već i pripovedno nelinearnog teksta: „time je otpočelo veče koje je u celosti iščezlo pod cvećem. / farmerova supruga je ostala da stoji nepomično, u stilu *fin de siècle*,[334] iako je bilo tek nekoliko minuta do početka večere. jedan elegantno obučeni mladić nas je posmatrao. on skače u salonu. ona se smeje jedva primetno. kada su život i imovina ugroženi, tada sve razlike prestaju da postoje. nina, koja je ležala na toaletnom stočiću, imala je podočnjake ispod očiju i bila je prekrivena kosom. / 'imam šesto čulo. .' i uzdahnu."[335] Iskazi romana pojavljuju se u samo jednoj ravni teksta, u kojoj uglavnom ne postoji dominantni niti individualni glas – naratora, likova itd. – i često se, usled arbitrarne igre u kojoj se smenjuju prisustvo i odsustvo znakova navoda, ukida distinkcija između upravnog i neupravnog govora, koja je tradicionalno bila garant smislenosti književnog pisma. Jedan od sintaksički prepoznatljivih odeljaka teksta započinje rečima: „franc goldenberg je ušao kroz vrata i pružio mi ruku. ja sam pružio ruku dr ertelu. dr ertel je pružio ruku marion bembe. marion bembe je pružila ruku dr austu. [itd.]"[336] Ovaj iscrpni jezički niz, predočen u vidu potencijalno beskonačnog ulančavanja ličnih imena (apstraktno izražen u strukturalnoj formuli: *A vodi ka B, B vodi ka C* itd.), završava se radikalnim oblikom vitgenštajnovskog jezičkog skepticizma i nepoverenja prema jednoznačno-referencijalnoj funkciji jezika: „besna, doris otlic bacila je ruku na pod."[337] Roman se, jezički sasvim jednostavno, završava imperativnim oblikom performativa: „zatvorite knjigu! / reče dobihal."[338]

Često se pretpostavlja da *šesto čulo*, ako već nije tekst narativno-pripovedne prirode, predstavljački zastupa identitet i poziciju njegovog autora. Međutim, fragmentarna struktura romana, odnosno njegov hibridni tekstualni sklop, ne odslikava verno neku neobičnu, prethodno postojeću svest (*Bewußtsein*), niti je on njen *izraz* ili *odraz*, već se takav oblik nekonvencionalnog subjektiviteta – *performativno* – formira u samom činu proizvodnje (generisanja, montiranja) teksta.[339] Umesto da roman reprezentuje misli i ideje svog autora (*modernističko gledište*: umetnik autonomno proizvodi rad kao svoj neporecivi individualni „trag" ili „otisak" u svetu), upravo se Bajer, kao subjekt, konstituiše ali i neprestano

[333] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 34.
[334] U procesu prevođenja odlomaka iz *šestog čula* na srpski jezik sa nemačkog originala, konsultovao sam engleski prevod Malkolma Grina (Malcolm Green): Konrad Bayer, *the sixth sense*, *op. cit.*
[335] Konrad Bayer, *der sechste sinn*, *op. cit.*, str. 577.
[336] *Ibid.*, str. 588.
[337] *Ibid.*, str. 589.
[338] *Ibid.*, str. 666.
[339] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 133.

transformiše zahvaljujući jezičkoj performativnosti *šestog čula* (*postmodernistički zaokret*: „Konrad Bajer" kao produkt, efekat i učinak tekstova koje ispisuje, ali i kojima je, zauzvrat, identitetski proizveden). Prema jednom savremenom tumačenju, *šesto čulo* je „roman filozofije svesti" (*bewußtseinsphilosophischer Roman*)[340] i, u određenom smislu, ono jeste mnogo više filozofsko-teorijski spis nego narativno-fikcionalni tekst. Pri tome, dominantna tekstualna strategija Bajerove realizacije njegovih promišljanja, reinterpretacija i rekontekstualizacija koncepata jezika, subjektiviteta, identiteta i percepcije jesu *metajezičke refleksije u dijaloškoj formi*.[341] Međutim, likovi koji razmenjuje filozofske iskaze koji im se tekstualno pripisuju ne pokazuju se kao *celoviti, samosvesni subjekti*, već samo kao *govoreće mašine* čija se uloga ogleda tek u zastupanju teorijskih pozicija koje one privremeno ili trajno zauzimaju, a koje Bajer međusobno sučeljava, kao u klasičnim filozofskim spisima u dijalozima; konačno, ni sâm autor nije rigidno privržen isključivo jednom jezičko-teorijskom stajalištu (*sprachtheoretische Standpunkt*).[342] Takvi filozofski iskazi romana jesu, na primer: „vreme (...) jeste podela celog (*zerschneidung des ganzen*) i putem čula (*durch die sinne*)"; „moraš držati distancu naspram pojavnosti (*erscheinungen*), naspram svoje percepcije čulima (*sinneswahrnehmungen*)"; „mi ne možemo prodreti u svet, mi nemamo ništa s njim, mi stvaramo njegovu sliku, koja nam odgovara, utvrđujemo metode kako bismo se ponašali u njemu i nazivamo ga svet."[343] *šesto čulo* se, sa tog stanovišta, može označiti kao jedna „(post)moderna tematizacija nemogućnosti koncepata stvarnosti i percepcije", koja svedoči o „rascepljenosti subjekta u svetu" (*Zerrissenheit des Ichs in der Welt*)[344].

U skladu sa materijalističko-teorijskim pristupom ovog rada, a analogno prethodno izvedenoj analizi *glave vitusa beringa*, centralni pojam Bajerovog *šestog čula* – sama sintagma iz naslova romana – ovde se ne posmatra kao neobjašnjivi, egzotični i mistični fenomen onostranog, blisko interpretaciji nadrealista koji su posegnuli za takvim ezoteričnim učenjima,[345] već pre kao čist jezički materijal, u njegovoj govorno-pismovnoj potencijalnosti. Šesto čulo, tada, ne označava niti simbolizuje ritualno ili ekstatično oslobađanje perceptivnih granica ljudskog organizma, već jeste samo jedan – mada *središnji* – repetitivni tekstualni lajtmotiv. Naravno, jedna striktno formalistička, ka samom delu usmerena analiza

[340] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 34.
[341] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 140, 150, 152. Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 35.
[342] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 152.
[343] Konrad Bayer, *der sechste sinn*, *op. cit.*, str. 636, 656, 664.
[344] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 34.
[345] Cf. Patrick Lepetit, *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*, Inner Traditions, Rochester, 2014.

(*werkimanente Analyse*), poput one koju predlaže i za koju se zalaže Klemens K. Štepina,[346] neophodna je kako bi se oštro suprotstavila interpretativnoj zaslepljenosti mita biografizma, (*Biographismus Mythos*)[347] nezaobilaznom u nemačko-austrijskim tumačenjima Bajerovih tekstova (2.4.5), ali i takav formalizam, važan u prvom koraku, podjednako je idejno problematičan naspram metajezika savremenih teorijskih diskursa. Jer, uzglobljenost Bajerovog romana – odnosno, bilo kog teksta – u okružujuće društveno-kulturalne okolnosti, tj. diskurse, nalaže da se takav, naizgled strogo *ogoljeni materijal jezika*, takođe problematizuje i razmatra u širem društvenom kontekstu. U skladu sa pristupom hibridne teoretizacije koji se razvija, sprovodi i realizuje u ovom radu, to znači da nije prihvatljivo samo strogo formalistički pristupiti jednom tekstu kao mreži i skupini različitih materijalnih elemenata koji ga sačinjavaju, već je neophodno izvesti i svojevrsnu diskurzivno-ideološku analizu i kritiku, čime bi se ukazalo na specifično mesto koje taj tekst zauzima u – austrijskoj – kulturi, unutar koje je proizveden i implicitno postavljen kao jedan izuzetni artefakt, umetničko delo itd. Zbog toga je prethodno na različite načine demonstrirano metodsko – iako *ne direktno sintezijsko* – uodnošavanje 1. interpretacije samog teksta (formalistička analiza) i 2. filozofsko-jezičke tematizacije (Vitgenštajn, Ostin, Serl) sa 3. istorijskim kontekstualizovanjem datog rada (Birgerov modernističko-istoricistički model, te Fosterov i Kastbergerov postmoderno-nelinearni pristup).

2.4.6. Rizomatičnost konkretističkog jezika Fridriha Ahlajtnera

Iako se, hronološki gledano, Bečkoj grupi priključio kao njen poslednji, peti član, Fridrih Ahlajtner uspeva da artikuliše prepoznatljivu kritiku jezika, koja je uveliko vezana za jezičku praksu konkretne poezije i tehniku tekstualne montaže. Tako, jedan značajan deo Ahlajtnerove produkcije jeste reprezentativan za konkretistički redukcionizam i ekstremno svođenje na elementarne jezičko-govorne i pismovne jedinice – reči, slogove, glasove – izvan značenjskog utilitarno-racionalnog konteksta komunikacije i naracije: na primer, sukcesivnim smenjivanjem terminâ „rot“ i „anstatt“, „schritte“ i „nacht“, „baum“ i „bim“, „ruh“ i „und“ formiraju se desemantizovane, nemimetičke i nenarativne konstelacije.[348] Ahlajtner, po svom profesionalnom pozivu arhitekta i kritičar arhitekture, sve do danas konsekventno realizuje

[346] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 31.
[347] *Ibid.*, str. 37.
[348] Friedrich Achleitner, „4 konstellationen“, u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 39–40.

srodne jezičko-dijalekatski orijentisane radove,[349] posebno insistirajući na auditivno-izvođačkoj dimenziji glasovnog performansa. Prema Vinerovoj retrospektivnoj proceni,[350] jedan od važnijih ranih Ahlajtnerovih radova jeste „dobra supa" (*gute suppe*, 1958),[351] kratki montažno-eksperimentalni tekst nastao u zanimljvim istorijskim okolnostima. Naime, američkim vojnicima, koji su po završetku Drugog svetskog rata locirani u Nemačku i Austriju, dodeljen je ilustrovani priručnik za učenje nemačkog jezika *German through Pictures*:[352] preuzevši kao postojeći jezički materijal iskaze te knjižice, Ahlajtner montira rečenice priručnika u svoju bizarnu tekstualnu strukturu: „ovo je gospođa krajl. ona drži lepi poslužavnik svojim velikim rukama. ona će položiti lepi poslužavnik na plavi sto. šta je na lepom poslužavniku. žute čaše. duge viljuške. oštri noževi. sve ovo su neophodni predmeti. [itd.]"[353]

No, dugoročno posmatrano, možda najznačajniji tekst Fridriha Ahlajtnera, izveden u formi knjige, jeste *kvadratni roman* (*quadratroman*, 1973).[354] Iako nastao jednu deceniju nakon zvaničnog raspada Bečke grupe, ovaj rad se, zbog svog konkretističko-vizuelnog eksperimentalizma i rada sa materijalnošću jezika i listom papira, ipak može smatrati jednim od tekstova pokreta. Knjiga – isključivo sastavljena od kvadrata unutar kojih je pozicioniran tekstualni i/ili vizuelni materijal – demonstrativno podriva, dekonstruiše i transcendira formalne granice „romana" na način na koji to čine i mnogi prethodno pomenuti i analizirani tekstovi. Ovaj intermedijalni rad ne odlikuje linearnost pri smeni stranica knjige, jer se pojedinačni „kvadrati" mogu čitati različitim redosledom, pa tako postoji više mogućih *ulaza*[355] u polje i strukturu Ahlajtnerovog hibridnog teksta. Zbog toga se pojam-metafora *rizoma* (*rhizome*) Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Feliksa Gatarija (Félix Guattari) pokazuje kao potencijalno adekvatan savremeni teorijsko-interpretativni koncept. Ovi autori, koji svoju filozofsko-psihoanalitičku transdisciplinarnu teoriju ispisuju u četiri ruke, za jednu od mogućih ilustracija rizoma biraju upravo medij knjige: prema Delezu i Gatariju, knjiga „nema ni objekta ni subjekta, ona je sačinjena od raznovrsno oblikovane grade, od datuma i

---

[349] Za novije naslove ovog autora videti, na primer: Friedrich Achleitner, *wortgesindel*, Zsolnay, Wien, 2015; *ein*[illegible]*lafgeschichten*, Zsolnay, Wien, 2015.

[350] Oswald Wiener, „das 'literarische cab[illegible]t' der wiener gruppe", *op. cit.*, str. 407.

[351] Friedrich Achleitner, „gute suppe", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 62–65.

[352] Odabrane stranice priručnika kasnije su preštampane, iako u verziji na engl[illegible]m jeziku (*English through Pictures*, 1953), u zborniku radova posvećenom performansima Bečke grupe: Thomas Eder i Juliane Vogel (ur.), *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*, *op. cit.*, str. 8, 64, 98, 162.

[353] Friedrich Achleitner, „gute suppe", *op. cit.*, str. 62.

[354] Fri[illegible]ch Achleitner, *quadratroman*, Zsolnay, Wien, 2007.

[355] Cf. Žil Delez i Feliks Gatari, *Kafka*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1998.

veoma različitih brzina“[356], te predstavlja poseban „mašinski sklop“[357]. Takva rizomatična heterogenost najjasnije može biti predstavljena kroz sledeće primere iz teksta Ahlajtnerove knjige, koja upravo „nije lepa organska celina, nije ni smisaona celina“[358]: 1. *Prazni kvadrati*[359] jesu zastupnici svojevrsne potencijalnosti koja iščekuje aktuelizaciju od strane čitaoca: reč je strukturalnoj i značenjskoj otvorenosti koju je, poređenja radi, Umberto Eko (Umberto Eco) programski izložio konceptom *otvorenog dela* (*opera aperta*)[360]; 2. *Konkretna i vizuelna poezija*[361], osim paradigmatične desemantizacije jezika, svojom neprozirnom materijalnošću istovremeno ukazuju na događajnost i deluju kroz čisti čulni utisak, tj. afekat;[362] 3. *Obećanja mimetičkog diskursa*[363] na kraju se ipak pokazuju pre kao učinak materijalnosti jezika nego kao poruka ispunjena i opterećena značenjem;[364] 4. *Teorijska, odnosno pseudo-teorijska istraživanja*[365] pokazuju da su u knjizi, u ravni stranice papira, odnosno u okvirima jednog „kvadrata“, ponuđeni raznorodni i tradicionalno razdvojeni i razgraničeni diskurzivni žanrovi (dnevničko-esejistički govor u prvom licu, kvazi-naučna rasprava, fikcija itd.): ovo odsustvo diskurzivne hijerarhije upravo je karakteristično za logiku i „strukturu“ rizoma. Konačno, zapaža se da autor, pri generisanju kvadratnih stranica svog romana, preuzima i upotrebljava mnoge – već institucionalizovane, opšteprihvaćene i dobro poznate – metode i tehnike proizvodnje konkretne poezije. Pa ipak, iako snažno utemeljen u tada već etabliranoj tradiciji konkretizma, Ahlajtnerov *kvadratni roman* istorijski nije mogao biti proizveden ranije – na primer, tokom pedesetih i šezdesetih godina, kada je konkretna poezija bila dominantni avangardno-eksperimentalni modus tekstualne produkcije – jer autor upisuje u pojedinačne kvadrate svoje knjige celokupno prethodno znanje i iskustvo stečeno tokom rada sa drugim članovima Bečke grupe, prilikom kolektivnih istraživanja jezika i medijalnosti štampanog teksta.

---

[356] Žil Delez i Feliks Gatari, „Rizom“, u *Književna kritika*, Beograd, 1990, god. 21, br. 1, str. 7.
[357] *Ibid*, str. 8.
[358] *Ibid*, str. 26.
[359] Friedrich Achleitner, *quadratroman*, *op. cit.*, str. 4, 77, 121
[360] Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
[361] Friedrich Achleitner, *quadratroman*, *op. cit.*, str. 26–31.
[362] Objašnjenje pojma afekta ponudio je Brajan Masumi (Brian Massumi) u predgovoru svog prevoda *Hiljadu platoa* (*Mille plateaux*, 1980): Brian Massumi „Notes on the Translation and Acknowledgments“, u Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minessota Press, Minneapolis/London, 2005, str. XVI.
[363] Friedrich Achleitner, *quadratroman*, *op. cit.*, str. 108.
[364] Delez i Gatari: „Tu, kao i svuda, suštinu predstavljaju jedinice mere: *kvantifikovati pismo*. Nema razlike između onoga o čemu knjiga govori i načina na koji je napisana.“ Žil Delez i Feliks Gatari, *op. cit.*, str. 8.
[365] Friedrich Achleitner, *quadratroman*, *op. cit.*, str. 33, 58–59.

2.4.7. Osvald Viner: fatalizam jezičkog obrta i meta-epistemologije

Zbog specifičnosti i radikalnosti umetničko-naučne životne delatnosti Osvalda Vinera, ovaj transdisciplinarno orijentisani autor[366] zauzima privilegovano mesto u Bečkoj grupi. Od svih članova pokreta, Viner je najdalje otišao u pravcu metajezičkih istraživanja epistemološko-disciplinarnih okvira nauke i umetnosti, demaskirajući granice njihovih jezičkih igara: na tom metateorijskom putu najbliže ga je pratio Bajer, ali potonji, rano preminuli autor, za razliku od Vinera, ipak nije do kraja artikulisao svoja jezička istraživanja u ravni metajezika, zadržavajući se, u velikoj meri, u domenu književnog i poetskog govora. Viner je, u tom smislu, mnogo više bio vezan za formalne i formalizovane diskurse nauke, filozofije i teorije, iako je često – ne samo u kolektivnim pismovno-izvođačkim radovima sa članovima Bečke grupe, već i u kasnije objavljivanim tekstovima – zauzimao podjednako dekonstruktivističku koliko i direktno destruktivno-rušilačku poziciju naspram konzervativnih struktura, metoda i funkcija tih diskursa u društvu. Štepina objašnjava da je Bečka grupa, načelno, retko artikulisala sopstvenu poziciju kroz autopoetičke spise.[367] Prema jednom mogućem objašnjenju,[368] razlog za to otkriva se u nameri članova pokreta da, u sredini konzervativnog i malograđanskog posleratnog Beča, što direktnije izazovu svoju jezičko-bihevioralnu provokaciju, pre nego da je formalno uokvire i uobliče naučno-akademskim teorijskim diskursom i metajezičkom autorefleksijom. Međutim, u poređenju sa kasnijom Grupom iz Graca, koja je bila ne samo praktično već i ideološki antiteorijski orijentisana (ta antiteoretičnost već je eksplicirana u kritici Prisnica i Raušove – 2.3.4),[369] Bečka grupa znatno je bila bliža drugostepenom govoru teorije. U svakom slučaju, Osvald Viner se, svojom teorijskom praksom, najviše približio metajeziku i autorefleksivnosti koja konsekventno preispituje autorovu i subjektovu vlastitu poziciju i epistemsku determinisanost u odnosu na dati društveni – pa, čak, i *civilizacijski* – poredak.

Ukoliko je prethodno centralni fokus Konrada Bajera bio opisan kao odnos jezika i života, ta relacija bi se, uvažavajući središnje epistemološko i diskurzivno stajalište Vinera, mogla formulisati kao *odnos jezika i stvarnosti*. Viner je već rano pokazao interesovanje za filozofsko-jezička i jezičko-kritička istraživanja, kojima se bavio godinama, iako postupno napuštajući poziciju fatalnog determinizma jezika (tradicija *linguistic turn*), te

[366] Za sažetu biografiju Vinera na engleskom jeziku, kojom se predočava interesovanje ovog autora za različite naučne dis[illegible]ne i filozofsko-teorijske diskurse, videti kratki uvodni tekst Benjamina Bukloha: Oswald Wiener, „Remarks on some Tendencies of the 'Vienna Group'", u *October*, Vol. 97, Summer 2001, str. 121.
[367] Clemens K. Stepina, *op. cit.*, str. 30, 40–41.
[368] Harold Hartung, *op. cit.*, str. 75.
[369] Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, *op. cit.*, str. 199.

preusmeravajući svoju pažnju na savremene kognitivne teorije.[370] Kao što se često ističe u njegovim biografijama, Viner je uništio svoje tekstove samostalno napisane u ranoj fazi rada sa Bečkom grupom, uključujući i „coole manifest" (godina, 1954),[371] svojevrsni unapređeni nastavak Artmanovog „poetskog proglasa u osam tačaka", tada već prožetog lingvističkim skepticizmom i kritikom jezika.[372] U Vinerovom umetničkom i naučnom radu filozofija jezika (obe faze Ludviga Vitgenštajna)[373] dopunjena je lingvistikom, kibernetikom, teorijom saznanja i tezama anarhističkih spisa, konstruišući jednu hibridnu, metateorijsku platformu. Upravo na tom mestu, *poboljšanje centralne evrope, roman*[374] otkriva se kao najvažniji autorov rad. U pitanju je diskurzivno heterogeni tekst kojim Osvald Viner sumira gotovo sve filozofsko-konceptualne probleme i određene tekstualne strategije Bečke grupe; međutim, kako ovaj „roman" u strukturi svog događajno neponovljivog poližanrovskog pisma taktički ekscesno uodnošava govore teorije i književnosti, njegova detaljnija analiza ostavlja se za poglavlje br. 4 studije, usled veće tematsko-problemske adekvatnosti. Zbog toga se ovde, kada je reč o autorovim vezama sa Bečkom grupom, Vinerov opus pre svega zastupa kroz kolektivne radove pokreta – što takođe predlaže i Gerhard Rim u svojoj publikaciji iz 1967. godine[375] – i to, konkretnije, kroz jedan zajednički tekstualno-analitički rad Bajera i Vinera naziva „starker toback" (1962).[376] Ovaj tekst, čije su rečenice grupisane u 77 numerisanih odeljaka, a kojima je potom priključena jedna pesma, pre odslikava metajezička i filozofska nego književna istraživanja jezika. Tako iskazi od kojih je rad sačinjen često metateorijski problematizuju – za Bečku grupu uobičajene – koncepte kao što su jezik, svet, stvarnost. Ta razmatranja uglavnom se iznose u formi analitičkih propozicija: „definicije. 1.) činjenice su nokti na koje se svet pričvršćuje. 2.) činjenice je jedan glagol"; „naša svest ne zasniva našu egzistenciju. ona jeste naša egzistencija"; „za vas, sve ovo se odigrava u jeziku."[377] Pri tome, Bajer i Viner – kao *tekstualni subjekti „od" jezika* – neposredno su integrisani u pismovno-znakovnu strukturu teksta: „Konrad Bajer i Osvald Viner po sebi bila bi jedna prava greška"; „konrad bajer + osvald viner, tako se kaže ili piše. konrad bajer X osvald viner = nemogućnost. konrad bajer : osvald viner = druga nemogućnost. konrad bajer minus osvald

---

[370] Thomas Eder i Thomas Raab (ur.), *Selbstbeobachtung: Oswald Wieners Denkpsychologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2015.
[371] Oswald Wiener, „das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", *op. cit.*, str. 403.
[372] Ulrich Janetzki, *op. cit.*, str. 19.
[373] Oswald Wiener, „das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", *op. cit.*, str. 402.
[374] Oswald Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Jung und Jung, Salzburg, 2013.
[375] Gerhard Rühm, „anmerkungen", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 485.
[376] Konrad Bayer i Oswald Wiener, „starker toback. kleine fibel für den ratlosen", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 327–339.
[377] *Ibid.*, str. 327, 335, 337.

viner je treća nemogućnost."[378] Iako nastao kao jedan pre zajednički nego individualni rad Vinera, „starker toback" direktno predočava karakteristično vinerovski pristup tekstu kao metajezičkoj ravni u kojoj se sučeljavaju govori analitičke filozofije, kritike jezika, književno-poetski opisi i obični jezik svakodnevice. Ovo umrežavanje pomenutih i drugih diskursa, mada disciplinarno znatno kompleksnije, strateški i jezički biće eksploatisano u mnogo većoj meri sa autorovim potonjim *poboljšanjem centralne evrope* (4.2.3).

2.4.8. Književni kabarei: relacija glasovne, pismovne i telesno-bihevioralne stvarnosti

Svoje neposredno i, ujedno, najuspelije postvarenje uodnošavanja izvođačke i govorno-tekstualne prakse, članovi Bečke grupe – ali bez Artmana[379] – realizuju kroz dva događaja, proto-hepeninga[380] imenovana kao književni kabarei.[381] U odnosu na jednu moguću teoretizaciju, oba performansa otkrivaju relaciju i međusobnu prožetost *govora, teksta i tela*, te fundamentalno, investiranjem celokupne korporealne subjektivnosti Ahlajtnera, Bajera, Rima i Vinera, preispituju njihove krajnje i, tradicionalno, najudaljenije granice. Tako četiri člana pokreta svojim književnim kabareima materijalno istražuju opisani odnos ključnih činilaca koji određuju datu *jezičku stvarnost*, a dobijeni rezultati, u poređenju sa prvobitnim koncipiranjem programa, najčešće su eksperimentalno nepredvidivi.[382] Konkretni radovi kojima se postvaruju takve zamisli jesu, na primer: 1. „fridrih ahlajtner kao pivopija" (*friedrich achleitner als biertrinker*).[383] Ahlajtner izvodi telesne aktivnosti nastojeći da svojom akcijom direktno – zapravo, *analogno* – realizuje i odgovori na izgovorene i iskazane instrukcije ili replike-performative,[384] prethodno napisane i date u rukopisno-tipografskoj ravni jednog pismovnog teksta, a koje izgovara Bajer, smešten iza bine;[385]

---

[378] *Ibid.*, str. 335.

[379] No, samo godinu dana ranije, zajedno sa Artmanom, Bečka grupa izvodi jedno *multimedijalno književno čitanje*, koje idejno prethodi kasnijim književnim kabareima. Gerhard Rühm, „vorwort", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 25.

[380] Prema mišljenju Vinera, događaj realizovan nekoliko godina kasnije, *dečja opera*, već je bio prihvaćen od strane kritike i publike kao etablirani žanr hepeninga. Oswald Wiener, „das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", *op. cit.*, str. 418.

[381] O pojmovnoj razlici između „hepeninga" i „književnog kabarea", videti: Daniela Strigl, „Ihr Auftritt, bitte! Sprachingeniuere als Entertainer", u *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*, *op. cit.*, str. 20.

[382] Tome su, pored ostalog, doprinele i sporadične intervencije ne samo publike, već i zvaničnih organa reda – pre svega, policije. Cf. Oswald Wiener, „das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", *op. cit.*, str. 405–417.

[383] Friedrich Achleitner. „friedrich achleitner als biertrinker", u *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener...*, *op. cit.*, str. 422.

[384] Za analizu slične jezičko-scenske situacije u Handkeovom dramskom tekstu *Kaspar* (1968), nastalom jednu deceniju nakon književnih kabarea Bečke grupe, videti: Mechthild Blanke, „Zu Handkes *Kaspar*", u *Über Peter Handke*, *op. cit.*, str. 256–294.

[385] Oswald Wiener, „das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", *op. cit.*, str. 407–408.

2. „mens sana in corpore sano". Viner, u donjem vešu, simultanom aktivnošću glasovnog izvođenja odabranog filozofskog teksta i podizanjem tega, kroz odnos diskurzivnosti filozofije i disciplinovanja tela problematizuje tradicionalnu zapadno-kartezijansku rascepljenost umnog i telesnog;[386] 3. „buđenje" (*das erwachen*). Na sceni, Rim leži u krevetu u ulozi spavača, dok eksterni glas saopštava rečenice koje prethode zvuku budilnika: „još dva minuta!", „još samo *jedan* minut!", „još pola...!", „još dvadeset sekundi..."[387]

Ovaj kratki teorijski osvrt na tekstualne performanse Bečke grupe – koji se, kao što je rečeno, medijsko-žanrovski diferenciraju i distanciraju od prakse *čistog telesnog akcionizma* (*Wiener Aktionismus*) – svedoči o tome da njihovi književni kabarei nisu identični niti direktno ponavljaju izvođenja dadaista u „Kabareu Volter" (*Cabaret Voltaire*). Naime, književni kabarei Bečke grupe, koji se realizuju u specifično posleratnom istorijskom kontekstu, predstavljaju epistemološki unapređenu – jezičko-kritički osvešćenu i, terminom iz naslova Vinerove knjige, *poboljšanu* – verziju rudimentarnih anarhističkih performansa istorijskih avangardi. Nije reč, prema tome, tek o pukom – dadaističkom, nadrealističkom – šoku, već je u pitanju izvođenje koje se odvija uz snažnu svest ne samo o jeziku kao neizbežnom društveno-stvarnosnom faktoru, već i o kritici jezika koja se konkretno realizuje u odnosu na filozofske pozicije Vitgenštajna, Mautnera[388] i drugih srodnih mislilaca. Stoga se kritika koja sledi Birgera, prema kojoj bi se Bečkoj grupi moglo zameriti da je ona *po drugi put izumela točak*,[389] ne može doslovno prihvatiti, o čemu Kastberger nudi korisnu eksplikaciju – direktno na tragu teorijske interpretacije Hala Fostera: iako ekscesi Bečke grupe *jesu ponavljanja traume*, oni istovremeno označavaju *događaj koji se, u svojoj materijalnoj neponovljivosti, izvodi po prvi put*.[390]

2.4.9. Finalni komentar: Bečka grupa kao postavangardna formacija

U najvećem broju istorizacija rada Bečke grupe, njena intermedijalna jezičko-kritička praksa označava se kao neoavangardna,[391] a i u ovom radu je ta etiketa neupitno preuzeta i do sada zadržana kao relevantna, bez posebnog kritičkog preispitivanja. Međutim, u skladu sa jednom izmeštenom perspektivom teoretizacije, postoje snažni razlozi da se, posebno u odnosu na pozno stvaralaštvo grupe, kao i na tekstove njenih članova objavljenih nakon

[386] *Ibid.*, str. 408.
[387] *Ibid.*, str. 409.
[388] *Ibid.*, str. 402.
[389] Daniela Strigl, „Ihr Aufstritt, bitte! Sprachingeniuere als Entertainer", *op. cit.*, str. 27.
[390] Klaus Kastberger, „Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde", *op. cit.*, str. 25.
[391] Cf. Miško Šuvaković, „Bečka grupa", *op. cit.*

1964. godine, upotrebi i oznaka postavangarda:[392] u pitanju su radovi koji još direktnije tematizuju jezik i još su zreliji[393] u svojoj konceptualizaciji metajezika – pre svih, Vinerovo *poboljšanje centralne evrope*. Jer, čak iako se obe posleratne avangardne formacije – *i neoavangarde i postavangarde* – fokusiraju na jezik, što zasigurno jeste važna tačka njihove srodnosti, postoji temeljna, neporeciva razlika između njegove *unutar-umetničke upotrebe u neoavangardama* (jezik kao materijal tekstualnog rada) i *metajezičkih istraživanja jezičkih igara u postavangardama* (najdirektnije eksploatisanih autorefleksivnom i metateorijskom praksom konceptualne umetnosti): ova distinkcija, najjednostavnije iskazano, primarno se ogleda u *modusu tretiranja jezika*. Različiti radovi Bečke grupe, uključujući i gorecitirane primere i ilustracije, tekst upravo proizvode kao jednu analitičku, metajezičku strukturu, kojom se komentarišu i opisuju priroda filozofije kao diskursa, disciplinarne granice nauke, prepreke u međuljudskoj komunikaciji itd. Ovaj značajni *iskorak ka metajeziku* otvara put za drugostepena epistemološka istraživanja, te pokret približava postavangardama. Tako, delovanje Bečke grupe ostaje jedna važna – *pre ekscesna nego paradigmatična* – epizoda u istorijama umetnosti, književnosti i filozofije, jer pokret svojom tekstualnom praksom bitno doprinosi artikulaciji i razvoju pozicije kritike jezika, materijalno postvarujući, te proširujući i radikalizujući njene osnovne pretpostavke.

[392] Na ovoj sugestiji zahvaljujem se dr Saneli Nikolić, koja je zapazila da termin „postavangarda" može biti prikladniji za metajezička istraživanja članova grupe u njenom poznom radu ili po njenom rasformiranju – posebno imajući u vidu epistemologiju Osvalda Vinera i, još konkretnije, njegov hibridni tekst *poboljšanje centralne evrope*.
[393] Miško Šuvaković, „Tekstualnost teksta. Slobodan Tišma", *op. cit.*, str. 76.

3. *IL N'Y A PAS DE HORS-TEXTUALITÉ*: FRANCUSKE TEORIJE TEKSTUALNE PROIZVODNJE

3.1. Teorijski odnosi, relacije, prožimanja, presecanja i suprotnosti strukturalizma i poststrukturalizma

Dve savremene dominantne teorijske platforme druge polovine 20. veka, francuski strukturalizam i poststrukturalizam, kao i pojedinačni teorijski diskursi koji nastaju, formiraju se i razvijaju u diskurzivnim granicama njihovih respektivnih svetonazora, ključni su metagovori kojima se objašnjava, interpretira i analizira savremena eksperimentalna književna praksa. Posebno sa poststrukturalističkom teorijom tekstualnosti, usmerenoj ka materijalnosti teksta, sa jedne strane, i njegovoj političko-revolucionarnoj potencijalnosti, sa druge, materijalistički utemeljen pojam *tekstualne produkcije*, od presudne važnosti za teorijsku problematiku ove studije, odlučno smenjuje i odbacuje dotadašnji – humanistički, esencijalistički, romantičarski, buržoaski, metafizički itd. – pojam *književnosti*. Ovo potpoglavlje stoga teoretizuje – pre kompleksni nego direktno antipodni – odnos strukturalizma i poststrukturalizma, implicitno obezbeđujući pojmovno-terminološki aparat neophodan za predstojeće teorijske analize odabranih radova francuske radikalne tekstualne produkcije.

3.1.1. Strukturalizam: kratko podsećanje na jednu dominantnu teorijsku platformu

Jedan od najuticajnijih teorijskih diskursa 20. veka u polju društvenih i humanističkih nauka, francuski strukturalizam, najvećim delom je proizašao iz proučavanja posthumno objavljenih predavanja švajcarskog lingviste Ferdinanda de Sosira,[394] sakupljenih u knjizi *Kurs opšte lingvistike* (*Cours de linguistique générale*, 1916). Čak i danas, Sosirovi termini jesu nezaobilazni jezički elementi teorijskog žargona mnogih hibridno-interdisciplinarnih pristupa u području humanistike, a i u ovoj studiji fundamentalno konstruišu njen teorijski vokabular. Zbog toga se, u nastavku, sasvim kratkim predočavanjem i problematizovanjem njenih najvažnijih tvrdnji, pojmova i termina, još jednom podseća na – u savremenoj teorijskoj praksi odavno već dobro poznate i utvrđene – osnove Sosirove jezičke postavke.

[394] O životu Sosira i osnovnim tezama i pojmovima njegovog učenja, videti: Džonatan Kaler, *Sosir – osnivač moderne lingvistike*, BIGZ, Beograd, 1980.

1. Središnji element Sosirove teorije jezika jeste *lingvistički znak* (*signe linguistique*), koji se formira kroz sadejstvo njegova dva sastavna elementa, *označenog* (*signifié*) i *označitelja* (*signifiant*). Dok prvi termin upućuje na apstraktnu ideju, koncept ili pojam, označitelj ukazuje na samu materijalnu dimenziju znaka, u njegovoj g[illegible]noj glasovnosti ili rukopisno-tipografskoj pismovnosti.[395] S obzirom da „[l]ingvistički znak ne spaja stvar sa imenom, već pojam sa akustičkom slikom"[396], ovim dvama elementima mogao bi se pridodati još jedan, često izostavljeni termin, *referent* (*référent*), kao stvarni materijalni objekt u svetu na koji znak upućuje,[397] a koji nije bio izvorno obuhvaćen Sosirovom dijadnom koncepcijom znaka. Ovaj model stoga sve vreme ostaje u domenu *izvan-stvarnosnog*, uzimajući u obzir da su i označeno i označitelj u svojoj misaono-jezičkoj apstrakciji podjednako *udaljeni od materijalne realnosti* referenta-predmeta: čini se, prema tome, da je sosirovska teorija znaka – „jednog psihičkog entiteta sa dva lica"[398] – locirana i sve vreme se zadržava u domenu mentalno-apstraktnog.[399]

2. Prema jednom od osnovnih teorijskih načela Sosirove lingvistike, veza između sastavnih elemenata jednog znaka jeste proizvoljna – preciznije, *arbitrarna*. Ne postoji nikakav opravdani razlog zbog kojeg bi se za jedno označeno upotrebio dati označitelj (zbog čega određeni pojam nazvati odabranom rečju?), i obratno, a o tome, Sosirovim argumentom, najdirektnije svedoče razlike koje postoje u prirodnim jezicima.[400] To znači da je ova relacija kod gotovo svakog znaka uspostavljena kroz – najčešće prećutni i autorefleksivno neeksplicirani – dogovor i konvencije koje vladaju u jeziku datog društva i kulture. Međutim, iako u svojoj biti arbitrarna, kada je jednom utvrđena i opšteprihvaćena, veza označitelja i označenog ne može se jednostavno prekinuti niti izmeniti[401] u odnosu na jezička pravila i navike jedne, Sosirovim terminom, „govoreće mase" (*mass parlante*)[402]. Pa ipak, ta veza može biti i *motivisana*, ali tek u manjem broju pojedinačnih slučajeva – na primer, u situaciji onomatopeje,[403] gde znak auditivno srodno podražava životinjsku signalnu zvučnost, ili kod takozvane *sekundarne motivacije*, gde se značenje jedne nove reči-složenice izvodi kroz

---

[395] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1995, str. 99. Srpski prevod: Ferdinand de Sosir, *Kurs opšte lingvistike*, Sremski Karlovci/Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.
[396] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 98.
[397] Frederic Jameson, *U tamnici jezika: kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*, Stvarnost, Zagreb, 1978, str. 93.
[398] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 99.
[399] Ovo pitanje, kroz naredne problemske razrade, posebno postaje značajno za kasniju poststrukturalističku kritiku Sosira, koja demaskira njegovu teorijsku postavku kao veoma blisku još antičkim, metafizičkim koncepcijama znaka i jezika.
[400] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 100.
[401] *Ibid.*, str. 104.
[402] *Ibid.*, str. 112.
[403] *Ibid.*, str. 101–102.

logički opravdani spoj i sintezu dva individualna znaka.[404] U savremenim teorijskim diskursima, koncept arbitrarnosti – osim što upućuje na opisanu proizvoljnost relacije između označenog i označitelja, kao jedne *unutar-znakovne sosirovske činjenice* – mnogo se češće koristi *u širem smislu*, kako bi se objasnila, protumačila i mapirala konvencionalnost praktično svih društveno-kulturalnih praksi: tada najrazličitiji rituali, obredi i običaji u jednom društvu mogu biti materijalistički interpretirani i prepoznati kao arbitrarni fenomeni.

3. Za Sosirovu teorijsku postavku prepoznatljivo je specifično odsustvo pozitivne činjenice – „u jeziku postoje samo razlike, *bez pozitivnih termina*" („dans la langue, il n'y a que des différences *sans terme positif*")[405]. To znači da ne postoji nijedan element jezika koji bi imao vrednost po sebi, već on svoje značenje i smisao zadobija tek kroz privremene diferencirajuće identitetske odnose koje uspostavlja sa drugim elementima datog jezičkog sistema. Umesto pretpostavke o pozitivnoj vrednosti jednog elementa – *foneme* (izgovoreni glas) ili *grafeme* (zapisano ili štampano slovo) – Sosir opisuje stanje u kojem se uspostavlja beskrajno mnogo relacija između elemenata strukture jezika, odnosno njegovih fonema, grafema, znakova itd. Kao što ističe Emil Benvenist (Émile Benveniste), jedan od kasnijih tumača Sosira: „Pozitivistički pojam lingvističke *činjenice* zamenjen je pojmom *relacije*."[406] Sosir odbacuje ideologiju i filozofiju esencijalnosti i supstancijalizma, zamenjujući je striktno relacionim modelom međusobnog razlikovanja članova datog – strukturalnog[407] – sistema: na primer, glas „b" svoj identitet ostvaruje kroz diferenciranje i materijalno izdvajanje od srodnog glasa „p", ali i – potencijalno – svih drugih postojećih glasova u srpskom jeziku, sa kojima takođe stupa u imaginarni diferencijacijski jezički odnos.[408]

4. Konačno, jedan binarni sukob između metodâ o kojem Sosir raspravlja značajno opredeljuje i primenljiv je na društveno-humanističku epistemologiju 20. veka. Reč je o dva dijametralno suprotstavljena pristupa: *dijahronijsko* izučavanje pojava u smeni njihove istorijsko-hronološke linearnosti i *sinhronijski* metod otkrivanja opštih i invarijantnih pravila jedne strukture i sistema.[409] U odnosu na Sosirov naučno-teorijski predlog, pre bi trebalo proučavati *nepromenljivu suštinu* statične strukture jezika nego prolaznu pojavnost njegovih

---

[404] Džonatan Kaler, *op. cit.*, str. 22–23.
[405] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 166. Kurziv je, kao emfaza, upotrebljen u francuskom izvorniku.
[406] Emil Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975, str. 30. U pitanju je, dakle, „kretanje od supstantivnog načina mišljenja prema relacijskom". Frederic Jameson, *op. cit.*, str. 23.
[407] Sosir je, sa tog stanovišta, blizak *proto-strukturalisti* kao što je Marks (Karl Marx), koji – analogno – negira da vrednost robe jeste jedno suštinsko i nepromenljivo svojstvo, već objašnjava da se ona permanentno menja u zavisnosti od bazičnog tržišnog odnosa ponude i tražnje, te njihih relacija sa vrednostima drugih roba.
[408] „Svaka jedinica jednog sistema je na taj način definisana skupom *odnosa* koje održava sa drugim jedinicama, kao i *opozicijama* u koje ulazi (...)" Emil Benvenist, *op. cit.*, str. 30.
[409] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 117.

usputnih istorijskih transformacija i varijacija.[410] Isto tako, potrebno je istraživati *langue* – sveukupna totalnost vokabulara i gramatičkih pravila jezika, a ne *parole* – singularna aktuelizacija takve generalne potencijalnosti, realizovana pojedinačnim govornim činom.[411] Na osnovu izložene restrikcije i usmeravanja fokusa analize na fundamentalnu jezičku strukturu, može se objasniti i opravdati sintagma „strukturalna lingvistika", kao oznaka kojom se uobičajeno markira sosirovski pristup, a zatim i nadolazeći strukturalizam.

Teorijska pozicija i metod strukturalizma konstitušu se na osnovu nekih od najvažnijih koncepata, pojmova i termina Sosirove teorije (znak, označeno, označitelj; arbitrarnost i motivisanost lingvističkog znaka; sinhronija i dijahronija), koji se upotrebljavaju ili u njihovom izvornom teorijsko-lingvističkom kontekstu ili u nešto izmenjenom i transformisanom, a često i proširenom značenju. Gotovo svi pojedinačni strukturalistički pristupi,[412] pre svega razvijani i izvođeni u Francuskoj, a koji predstavljaju filozofsko-teorijsku reakciju na fenomenologiju i egzistencijalizm, konstituisani su i rezultatski proizlaze iz svojevrsnog eksperimentalnog povezivanja Sosirove lingvistike sa drugim teorijskim diskursima. Tako se – izvorno autonomno zasnovane i samostalno funkcionalne – naučne discipline iz područja društvenih i humanističkih nauka uodnošavaju, prožimaju i spajaju sa Sosirovom teorijom, iz čega proizlaze sledeći, već tada *multi- i interdiskurzivni teorijski pristupi*,[413] kao što su:[414] strukturalna antropologija – Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss)[415], teorijska psihoanaliza – Žak Lakan[416], semiološka analiza mitova i svakodnevnih praksi – Rolan Bart[417], semiotička teorija filma – Kristijan Mec (Christian Metz)[418] itd.

Teze, pojmovi i termini Sosirove lingvistike primenjuju se, prema tome, na krajnje raznorodne društveno-kulturalne fenomene i prakse, koji se sada proučavaju analogno analitičkom razlaganju na manje jezičke jedinice, uvažavajući specifičnosti funkcionisanja temeljne strukture jezika (na primer, određena kombinacija odevnih predmeta tumači se kao

---

[410] Cf. Emil Benvenist, *op. cit.*, str. 14–15; Frederic Jameson, *op. cit.*, str. 17.
[411] *Ibid.*, str. 30.
[412] Ovom tvrdnjom pretpostavlja se da ne postoji samo jedan „Strukturalizam", kao navodno monolitna i homogena teorijska formacija, već pre koegzistira i smenjuje se više distinktivnih *strukturalizama*.
[413] Teorije francuskog strukturalizma, prema tome, još tokom pedesetih i šezdesetih godina formiraju se kao multi- i interdisciplinarni teorijski diskursi, čime se objašnjava i podvlači da potonja koncepcija nije tek jedan recentni naučno-akademski fenomen.
[414] Naravno, ova lista pojedinačnih strukturalističkih teorija ni po kojem osnovu nije konačna niti sveobuhvatna, i imp[illegible]re svega strogo ilustrativni karakter.
[415] Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1977.
[416] Žak Lakan, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
[417] [illegible]n Bart, „Mit danas", *op. cit.*
[418] Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, New York, 1974.

jedan poseban sintagmatsko-rečenični sklop koji se može „pročitati“)[419]. Zbog toga je važno spomenuti da *struktura*[420], koja se nalazi u samom nazivu projekta „strukturalizam“, ne označava tek bilo kakvu apstraktnu matricu pomoću koje se naučno-teorijski može objasniti i razotkriti funkcionisanje inače nevidljivih mehanizama u društvu i kulturi, a koji suštinski determinišu ideološki nesvesnu aktivnost subjekata (takva vrsta hermeneutičkog demaskiranja pre je rezervisana za velike filozofske eksplikacije Marksa i Frojda, na primer). Jer, kada se govori o strukturalizmu, ne raspravlja se – ili, ne samo – o strukturama te vrste (banalizujuća kritika tog usmerenja – predmet njenog napada bio bi, takoreći, *vulgarni strukturalizam*[421] – izvodi se sa mesta drugih, tada konkurentskih diskursa, koji su u svojoj biti *anti-strukturalistički*); u pitanju je specifični društveno-humanistički pristup koji Sosirovu teoriju jezika uzima za polazišnu tačku svoje teorijske prakse. Francuski strukturalizam, zato, nije tek nekakva nauka o strukturama koje se prikriveno nalaze *ispod* ili *u osnovi* svih društvenih odnosa i ljudskih praksi, već je partikularno vezan za Sosirovu lingvistiku i pojmove koncipirane u okvirima njegove sinhronijske teorije jezika. Na tom mestu, posebno se izdvaja *semiologija*: ova *nauka o znakovima* – mada nauka koja ni u zenitu strukturalizma, tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, nije doživela svoje zvanično konstituisanje[422] – inicirana je Sosirovom idejom, a materijalizovana kroz brojne spise i predavanja francuskih strukturalista. Međutim, dok je Sosir verovao da je proučavanje znakova šira delatnost od lingvističkih istraživanja,[423] Bart je ovu poziciju izokrenuo: s obzirom da je, analogno filozofiji jezičkog obrta, jezik osnova svih ljudskih praksi, sada se semiologija pokazuje kao deo temeljne discipline lingvistike.[424]

Jedna izuzetno važna i prepoznatljiva odlika strukturalizma – čija relevantnost postaje još izraženija kada se postavi naspram platforme i pozicije poststrukturalizma – jeste njen naučni karakter. Naučnost se, u ovom kontekstu, određuje kao nedvosmisleni pokušaj pojednih društvenih i humanističkih disciplina da se ozbiljnije približe visokom stepenu formalizacije i sistematičnosti naučnog diskursa, ranije prvenstveno karakterističnom i

135

[419] Roland Barthes, *The Fashion System*, Hill and Wang, New York, 1983.

[420] „Struktura je jedan od bitnih termina moderne lingvistike, jedan od onih koji imaju programatsku vrednost. (...) Pod rečju struktura, naročito u Evropi, podrazumeva se raspored jedne celine u delove i dokazana solidarnost među delova te celine, koji se uzajamno uslovljavaju (...)“Emil Benvenist, *op. cit.*, str. 18.

64

[421] Jens Hoyrup, *Human Sciences: Reappraising the Humanities Through History and Philosophy*, State University of New York Press, Albany, NY, 2000, str. 169.

[422] Prema Bartovoj tvrdnji iz 1964. godine, semiologija bi tek trebalo da bude razvijena: „mada je Sosirova ideja umnogome napredovala, semiologija se sporo oblikuje.“ Rolan Bart, „Elementi semiologije“, u *Književnost, mitologija, semiologija*, *op. cit.*, str. 283. No, čini se da je, sa teorijskom pojavom poststrukturalizma, projekat strukturalističke semiologije prerano okončan, te da takva zamisao nije u celosti realizovana – a, poststrukturalistički posmatrano, ona to nikada ne bi i nije ni mogla biti.

[423] „Lingvistika je samo deo ove opšte nauke [semiologije.]“ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 33.

[424] Rolan Bart, „Elementi semiologije“, *op. cit.*, str. 284–285.

rezervisanom za domen prirodnih nauka i njihov korespondentni scijentizam. Još je Sosirova teorija, direktno anticipirajući kasniju pojavu i razvoj pronaučno orijentisanog francuskog strukturalizma, bila usmerena na realizaciju jednog takvog zahteva, što je u strukturalnoj lingvistici naučno-metodološki materijalizovano smenom slobodnijeg i proizvoljnog dijahronijsko-istorijskog proučavanja jezika analizom njegove – u datom trenutku uvek totalne i, u svojoj *neprestanoj sadašnjosti*, funkcionalno zaokružene[425] – sinhronijsko-statične strukture. Sa strukturalizmom je, približno od polovine 20. veka, odista realizovano mnogo strogih, rigidnih i sistemski formalnih – gotovo prirodno-naučnih – analiza,[426] koje preispituju ili odbacuju sve prethodeće metode koje, u svom istoricizmu, fetišizuju neizvesni empirizam prolaznih fakata i činjenica: strukturalistička alternativa takvom modelu bila je, još jednom, ponuda nepromenljivosti objekta proučavanja – opšte jezičke strukture.[427]

No, u strukturalizmu postoji jedna zamisao – pre fundamentalna i centralna nego tek uzgredna i periferna – koja je ubrzo naišla na brojne teorijske osude, a najpoznatija kritika te koncepcije izvedena je od strane više predstavnika poststrukturalizma. Naime, *strukturalistička projekcija*[428] zasniva se na uverenju da je jezički sistem zatvorena i autonomna struktura, a pojedinačni govorni iskaz ili tekst, kao određena skupina znakova, tumači se i analizira kao podjednako stabilna i čvrsta konstelacija. To znači da metafizika – shvaćena kao svaki pokušaj da se, putem diskursâ nauke i filozofije, fiksira i značenjski zaustavi odgovarajuća *partikularna društvena istina* (na primer, sosirovska *univerzalnost jezičkog sistema*), a koja nije ništa drugo do jedan društveni konstrukt – prećutno prožima strukturalističku teorijsku poziciju i njen pristup. Ova opšta zatvorenost strukture u strukturalizmu postala je ključno problematično mesto i temeljno problemsko pitanje istorijski zvanično *kasnije* nastale – ali, u određenom smislu, hronološki gotovo *koegzistentne*[429] – radikalne filozofsko-teorijske kritike označene terminom „poststrukturalizam".

---

[425] Frederic Jameson, *op. cit.*, str. 17.

[426] U pitanju je strukturalistička „strast za matematičkim formalizacijama, za grafikonima i vizualnim shemama koliko je mnogo strukturalističkih hijeroglifa izmišljeno (...)" Fredrik Džejmson, „Projekcija strukturalista", u *Marksizam – Strukturalizam: istorija, struktura*, Muharem Pervić (ur.), Nolit, Beograd, 1974, str. 358 (Fredric Jameson, *op. cit.*, str. 172).

[427] Sosir, tako, „ide u potragu za 'osnovnim datama' koje čine govor, postepeno se udaljavajući od nauke svog vremena, u kojoj vidi samo 'proizvoljnost i nesigurnost'". Emil Benvenist, *op. cit.*, str. 41.

[428] Cf. Frederic Jameson, „Strukturalistička projekcija", *op. cit.*, str. 89–177.

[429] Ova teza podrobnije se elaborira u nastavku potpoglavlja.

3.1.2. Poststrukturalističko otvaranje teksta

Poststrukturalizam odbija strukturalističko insistiranje na zatvorenosti, ograničenosti i fiksiranosti – društveno-kulturalne i tekstualno-znakovne – proučavane strukture. Pokazuje se da je epistemologija strukturalizma ograničila svoju analizu na idealizovanu, projektovanu aistoričnost struktura,[430] a posledica takve *slepe mrlje* jeste konstituisanje samo jedne nove metafizike i esencijalizma u teorijskom diskursu koji jednim od svojih osnovnih uloga, sasvim suprotno tome, suštinski pretenduje na naučnost – u smislu materijalistički i autokritički orijentisanog pristupa – vlastitog metagovora.[431] Zbog toga poststrukturalizam, umesto istraživanja idealizovanog i neodređenog pojma strukture, uvodi reinterpretirani i rekontekstualizovani koncept *teksta* (*texte*), koji tretira kao jednu otvorenu – *intertekstualnu* – skupinu znakova, beskrajno umreženu sa mnoštvom drugih tekstova kulture, čiji su značenje i smisao tek privremeno zaustavljeni i fiksirani od strane čitaoca – recipijenta. Tekst, u takvoj smeni epistemoloških pozicija, postaje opšta kategorija, metafora kojom se objašnjavaju sve pojave ka čijem je proučavanju usmeren poststrukturalistički teorijski rad.[432]

Poststrukturalizam se, između ostalog,[433] konkretno može odrediti kao *strukturalizmu inherentna autokritika* – dakle, ne kritika koja dolazi *izvan* ili *spolja* naspram strukturalističkog diskursa – realizovana od strane filozofa, teoretičara i lingvista koji su prethodno bili uvršteni u strukturaliste,[434] a čiji su tekstovi oficijelno pripadali kanonu strukturalizma. Na primer, specifičan je status Rolana Barta, čija rana i pozna faza pripadaju naučno zasnovanom strukturalizmu, te intertekstualno arbitrarnom poststrukturalističko-spisateljskom radu sa tekstom, respektivno. Bartov koncept *smrti autora* („La mort de l'auteur", 1968)[435] i pojmovno-terminološki zaokret *od dela ka tekstu* („De l'oeuvre au texte", 1971)[436] jesu tačke ključnog preloma u njegovoj epistemologiji i diskursu, ali i samom

---

[430] Za jedno kritično čitanje ukidanja istorije u strukturalizmu, videti: Žan-Pol Sartr, „O strukturama i strukturalizmu", u *Marksizam – Strukturalizam: istorija, struktura*, *op. cit.*, str. 179–180.

[431] O ranoj kritici strukturalizma iz pozicije tada još uvek rudimentarnog, iako izrazito radikalnog poststrukturalističkog pisma, videti: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967. Deridina knjiga *O gramatologiji*, i nakon približno pola veka od njenog objavljivanja u Francuskoj, ostaje jedna od najoštrijih i najdirektnijih – svakako i najuticajnijih – kritika strukturalizma usmerena na njegove prikrivene i prećutne esencijalističke pretpostavke.

[432] Fransoa Val, „Tekst II", u Osvald Dikro i Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, knj. 2, Prosveta, Beograd, 1987, str. 322–330.

[433] O različitim verzijama poststrukturalizma, u odnosu na dati teorijsko-interpretativni akcenat, videti: Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure...*, *op. cit.*, str. 260.

[434] Pri tome su, svakako, mnogi od ovih autora odbijali jednostavno etiketiranje i ograničavanje na neposrednu i ekskluzivnu pripadnost određenoj školi kao što je strukturalizam, poststrukturalizam itd.

[435] Roland Barthes, „The Death of the Author", u *The Rustle of Language*, University of California Press, Berkeley, 1989, str. 49–55.

[436] Roland Barthes, „From Work to Text", u *The Rustle of Language*, *op. cit.*, str. 56–64.

pismu,[437] označavajući radikalnu transformaciju i prelazak iz strukturalističkog u poststrukturalistički teorijski pristup – mada se, u stvari, Bartov kasniji modus diskurzivnosti i ne može zvanično označiti kao *teorijski*, *naučni* itd. Prethodno je opisano potencijalno *istovremeno sapostojanje strukturalizma i poststrukturalizma*, pod čime se podrazumeva da, u Francuskoj, kasnija teorijska platforma direktno ne smenjuje istorijski raniju teorijsku formaciju. Tako, i u društvenom trenutku kada se proizvode poststrukturalistički tekstovi i izvodi karakteristični poststrukturalistički diskurs, i dalje nastaju strukturalističke studije u svojim lingvističkim analizama fenomenâ stvarnosti. No, postoje svakako i drugačiji načini da se platforma koja hronološki dolazi *nakon strukturalizma* jednoznačno imenuje: tako se, ilustracije radi, u nemačkoj kulturi, umesto poststrukturalizma, pre govori o *neostrukturalizmu* (*Neostrukturalismus*).[438]

Posebno je važno napomenuti da teorijski okvir globalno prepoznat kao poststrukturalizam zapravo i nije formiran u Francuskoj, čak iako najveći broj autora koji pripada pomenutom pokretu i najvažniji tekstovi koji obrazuju korpus poststrukturalističke teorije upravo potiču iz te zemlje. Slobodno bi se moglo istaći da je poststrukturalizam pronalazak i izum Sjedinjenih Američkih Država,[439] jer tek pragmatičnom recepcijom tekstova francuskih autora u SAD sprovodi se njihova homogenizacija i povezivanje u jedan, naizgled celoviti, teorijski diskurs.[440] Tako je pomenuta severnoamerička recepcija bila od presudnog značaja za ustanovljavanje pojedinih „metoda" poststrukturalizma, poput dekonstrukcije[441], koje u izvornom francuskom kontekstu nisu imale formalni teorijski karakter – teorijski *u tradicionalnom smislu* – niti su se jednostavno mogle aplicirati na date objekte analize (argumentom poststrukturalizma, i njegovim karakterističnim žargonom, to nije bilo moguće zbog čiste i neograničene produktivnosti, otvorenosti i intertekstualnosti tih objekata *kao tekstova*). Drugačije iskazano, u Francuskoj raznorodni – formalno i žanrovski *nenaučni* – spisi formiraju jedan ne sasvim konzistentan korpus teorijsko-filozofskih radova, ali se poststrukturalizam uspostavlja tek u severnoameričkom kontekstu, kada ovi, zbog upotrebe i izvođenja kompleksnog nemimetičkog pisma, inače *teški tekstovi*, postaju

---

[437] „I ako je tačno da sam dugo želeo da svoj rad upišem u oblast nauke, književne, leksikološke i sociološke, moram priznati da sam se bavio samo esejima, dvosmislenim žanrom gde se pisanje bori sa analizom." Rolan Bart, *[illegible]a*, Karpos, Loznica, 2010, str. 9.

[438] Cf. Manfred Frank, *What is Neostructuralism?*, University of Minnes[illegible]ess, Minneapolis, 1989.

[439] Sylvere Lotringer i Sande Cohen, „Introduction: A Few Theses on French Theory in America", u *French Theory in America*, Sylvere Lotringer i Sande Cohen (ur.), Routledge, New York, 2001, str. 1.

[440] Cf. Fransoa Kise, *op. cit.*

[441] Za interpretaciju dekonstrukcije kao „zdravorazumske" metode, koja je stoga upravo i mogla biti prihvaćena u [illegible]matično orijentisanim Sjedinjenim Američkim D[illegible]vama, videti zanimljivu belešku Slavoja Žižeka: „Why does a *Letter* always arrive at its Destination?", u *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York, 2008, str. 29.

rekonceptualizovani, a na osnovu njihovog alternativnog čitanja nastaju naučni i teorijski metodi primenljivi u različitim analizama raznorodnih tekstova društva, kulture i umetnosti. Konačno, sâm termin „poststrukturalizam" nepoznat je u Francuskoj – pa i u Evropi – tog vremena, osim kada je „uvezen" iz Severne Amerike.[442]

S tim u vezi, iako se ponekad govori o svojevrsnom *temporalnom preklapanju* strukturalizma i poststrukturalizma, retrospektivno gledano, ipak postoji i istorijski se sasvim precizno može locirati jedan početni, *osnivačko-konstitutivni događaj poststrukturalizma*, geografski i kulturalno upravo vezan za SAD. Naime, simpozijum pod nazivom „Jezici kritike i nauke o čoveku" (*The Languages of Criticism and the Sciences of Man – Les langages critiques et les sciences de l'homme*), održan oktobra 1966. godine na Univerzitetu Džons Hopkins (*Johns Hopkins University*), trebalo je da upozna severnoamerički univerzitet sa osnovnim – ali i, naravno, tada najrecentnijim – idejama savremenih francuskih mislilaca, koji su se svojim teorijskim radom na različite načine odnosili naspram strukturalizma. Međutim, kako je američka akademska javnost već dobro poznavala i primenjivala jednu srodnu – *lokalnu* – formalističko-književnu, gotovo strukturalističku analizu, realizovanu takozvanom *Novom kritikom* (*New Criticism*),[443] simpozijum se, nimalo očekivano, pretvorio u prostor i platformu teorijske recepcije jedne *kritike strukturalizma*, koja je idejno anticipirala poststrukturalizam. Ova *strukturalistička kontroverza* – kako glasi naslov zbornika tekstova sa tog simpozijuma (*The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 1970)[444] – događaj je kojim se inicira teorijska transgresivnost nastajuće i nastupajuće platforme poststrukturalizma.[445] Tadašnje izlaganje Žaka Derida pod nazivom „Struktura, znak i igra u govoru nauka o čoveku" („La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", 1966)[446] jedna je od prvih – još uvek sasvim relevantnih – poststrukturalističkih kritika Sosira i levi-strosovskog strukturalizma. U tekstu se pojavljuju mnogi termini – *označitelji* – koje će ovaj autor intenzivno eksploatisati tokom više decenija, uporno i konsekventno insistirajući na antimetafizici i antiesencijalizmu svoje dekonstruktivističke tekstualne prakse. Tako se u Deridinom izlaganju pronalaze

[442] Žak Derida, „Pismo prijatelju-Japancu", u *Delo*, temat *Žak Derida*, 2t[illegible]*it.*, str. 203.
[443] Ana Bužinjska i Mihael Pavel Markovski, *op. cit.*, str. 338; Kristofer Noris, *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*, Nol[illegible]eograd, 1990, str. 33.
[444] Ričard Meksi i Euđenio Donato (ur.), *Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*, Prosveta, Beograd, 1988.
[445] U tom smislu, ovaj neobični događaj prezentuje *poststrukturalizam ispred strukturalizma*. Ana Bužinjska i Mihael [illegible] Markovski, *op. cit.*, str. 338.
[446] Žak Derida, „Struktura, znak i igra u govoru nauka o čoveku", u *Marksizam – Strukturalizam: istorija, struktura*, *op. cit.*, str. 142–160. Tekst je – godinu dana nakon prve objavljene verzije – uključen u Deridinu knjigu *Pisanje i razlika* (*L'écriture et la différence*, 1967).

sledeći – *deridijanski prepoznatljivi* – znakovi i jezičke formulacije: „struktura", „središte totaliteta", „supstitut", „transcendentno označeno", „kritika prisustva po sebi", „znak bez prisutne istine", „znak-nečega", „raz-gradnja" (*dé-construction*), „jezik o jeziku", „dodatak", „sistem razlikâ", „[i]gra je uvek igra odsutnosti i prisustva", „tumačenje tumačenjâ" itd.[447]

Jedna od najvažnijih konsekvenci *morala poststrukturalizma* jeste odbacivanje fantazma i metanaracije naučnosti, dominantnih u strukturalizmu, što se manifestuje ne samo na apstraktnom idejno-konceptualizacijskom nivou, već je očitljivo i u materijalnom znakovno-označiteljskom prostoru pisma. Sada se prethodeća – strukturalistička – fascinacija scijentizmom i uverenjem da se može zasnovati adekvatan teorijski metajezik napušta u korist samo jedne, zajedničke ravni teksta, teksta koji međutim ne odbacuje u celosti govore nauke i filozofije, ali koji je, u svojoj inherentnoj logici tekstualne proizvodnje i strukturacije, podjednako blizak i pismu književnosti (ovaj problem predmet je detaljnijeg istraživanja u narednom poglavlju – br. 4). Opisano insistiranje na *čistom tekstu*, koji nije privilegovano rezervisan za naučni, filozofski ili teorijski diskurs, postupno vodi ka otkrivanju savremene teorijske prakse transdisciplinarnosti, koja uvek mora uzeti u obzir problem hijerarhizacije jezika: odnos jezika-objekta i metajezika. U stvari, već je tekstove strukturalizma odlikovao jedan nekonvencionalni, književnosti blizak stil pisanja, koji je – nehotice – zapravo *podrivao* mogućnost postvarenja njegove ideje stroge naučnosti. No, ovaj modus strukturalističkog pisma[448] kasnije je mnogo više – takoreći, *programski* – razrađen u poststrukturalizmu, koji se, ujedno, upravo i može odrediti kao *jedna praksa pisanja* pre nego kao tradicionalni *naučno-teorijski pristup*. U pitanju je izrazito radikalna pretpostavka, koja čak i danas, nakon višedecenijske prakse poststrukturalizma, još uvek nije lako prihvatljiva u naučno-akademskim zajednicama širom sveta.

3.1.3. Strukturalizam versus *poststrukturalizam, strukturalizam + poststrukturalizam* etc.

Do sada predočene karakteristike ova dva teorijska pristupa mogle bi se – dodatno – povezati i sučeliti kroz sledeće kritičko čitanje, mapiranje i interpretiranje tog odnosa. Pre

---

[447] *Ibid.*

[448] O *stilovima pisanja* strukturalizma, Džejmson beleži: „bilo hermetičan ili otvoren, bilo uzvišen stil ili klasična imitacija Levi-Strosa ili Bartovi bodljikavi neologizmi, bilo samosvesna i previše složena Lakanova uvodna koketerija ili namrgođena i teroristička razmetljivost Altisera – svi ti stilovi sadrže vrstu udaljavanja od sebe, koja bi se mogla nazvati nesrećnom svesti na stilističkom nivou." Fredrik Džejmson, *op. cit.*, 358 (Fredric Jameson, *op. cit.*, str. 172); „Posle Frojda koji se, i kad je najviše šokirao ustaljena shvatanja, marljivo trudio da bude što jasniji i pristupačniji, imamo danas Lakana koji tvrdi da je njegov najverniji sledbenik, a hvali se da je 'Gongora i Malarme' psihoanalize' i da namerno piše nerazumljivo." Sreten Marić, „Predgovor", u Pol de Man, *Problemi moderne kritike*, Nolit, Beograd, 1975, str. 14.

svega, temeljna sličnost u pozicijama strukturalizma i poststrukturalizma proizlazi iz njihovog zajedničkog interesovanja za pitanja jezika i metode lingvističkih istraživanja: sa tog stanovišta, poststrukturalizam istorijski direktno nastavlja ispitivanja započeta i, u značajnoj meri, prethodno već razrađena platformom strukturalizma, preuzimajući konceptualno-pojmovni aparat potonje teorije. Međutim, sâm teorijsko-metodski tretman – odnosno, širi epistemološki i naučni okvir – obezbeđuje i opredeljuje nepomirljive razlike i permanentni sukob ovih teorijskih metajezika. Tako, mada na prvi pogled odista jedan srodan pojam, jezik u strukturalizmu i u poststrukturalizmu *nije isti teorijski objekt*, zbog čega se može reći da ove dve teorijske platforme *imaju zajednički predmet proučavanja, ali ne i identičan teorijski problem*. Jer, kao što je prethodno objašnjeno, iako poststrukturalizam zadržava određene koncepte, pojmove i termine, on odbacuje temeljne i najznačajnije, ujedno i najekstremnije pretpostavke strukturalizma, poput ideje o zatvorenosti strukture: tada se, ukratko, poststrukturalizam prepoznaje kao nedvosmislena *dekonstrukcija strukturalizma*.

Prema tome, u odnosu na uticaj Sosirovog pristupa, potrebno je naglasiti da čak i poststrukturalizam, iako svojim temeljnim ulogom gotovo direktno suprotstavljen osnovnim teorijskim zamislima strukturalizma, zadržava mnoge od gorepomenutih pojmova, prvobitno predočenih u *Kursu opšte lingvistike*. No, poststrukturalizam transfiguracijom takvih koncepata, pojmova i termina – jezičko-znakovnim izmeštanjem u novi teorijski kontekst – menja njihovo značenje ili, jednostavno, pojedine premise Sosirove teorije dodatno razrađuje, te radikalno transformiše. Ilustracija, ali i potvrda za ovu poslednju tvrdnju svakako bi bil[17] Deridino ponovno čitanje i eksploatacija[449] jednog od najčešće citiranih Sosirovih iskaza, „u jeziku postoje samo razlike, *bez pozitivnih termina*“[450], rečenice koja sada postaje i prepoznaje se kao jedan od fundamentalnih diktuma dekonstrukcionizma i poststrukturalističke teorije.

Klasični model komunikacije, kao što je dobro poznatno, podrazumeva tročlani odnos: *pošiljalac – poruka – primalac*.[451] Prema jednoj epistemološko-metodološkoj interpretaciji, tri različite moderne teorijske paradigme privileguju samo jedan – nikada isti – član ovog komunikacijskog modela: 1. *humanizam* pretpostavlja da je autonomni pojedinac, u svojoj navodno neotuđivoj individualnosti, autor poruke, koja bi, posledično, trebalo da bude dekodirana u odnosu na njegove ili njene autorske intencije; 2. *strukturalizam* se

34

[449] Cf. Jacques Derrida, „La différance“, u *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, str. 1–29.
[450] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 166.
[451] Ovaj model se, na primer, u teoriji Romana Jakobsona pro[51]e na strukturu od šest elemenata: *pošiljalac, poruka, primalac, kontekst, kôd, kontakt*. Roman Jakobson, „Closing Statement: Linguistics and Poetics“, u *Style in Language*, Thomas A. Sebeok (ur.), MIT Press, Cambridge, 1960, str. 353.

fokusira isključivo na poruku – znakove od kojih je ona sastavljena, kôd na osnovu kojeg je generisana itd. – a koja se proučava izolovano, nezavisno od intencije autora i specifične recipijentove interpretacije; 3. *poststrukturalizam*, na posletku, težište premešta na primaoca poruke, kao komunikacijskog agenta neophodnog za recepcijsku i kognitivnu aktuelizaciju teksta.[452] Sažeto iskazano: sa jedne strane se nalazi *strukturalistička zatvorenost poruke*, dok je na drugoj strani pozicionirana *poststrukturalistička interventnost recipijenta*. Istovremeno, iz ovog modela jasno proizlazi da su i strukturalizam i poststrukturalizam podjednako antihumanistički orijentisani, iako razlikujući se u svojim pojedinačnim strategijama antihumanizma.

Konačno, na planu sučeljavanja njihovih metajezika, sukob između francuskog strukturalizma i poststrukturalizma ukazuje na dva, epistemološki oštro suprotstavljena gledišta: prvo insistira na konceptu naučnog metajezika, dok druga pozicija pretpostavlja intertekstualnu i rizomsku dimenziju teksta, koji više ne dopušta razliku u hijerarhizaciji i stepenovanju jezikâ. Nasuprot prvobitnom fantazmu i apstraktnim zamislima naučnosti i objektivnosti, gde se predmet proučavanja maksimalno i optimalno iscrpljuje teorijskim govorom (strukturalizam), kasnija pozicija pretpostavlja da se jezik-objekt i metajezik nalaze u zajedničkoj ravni teksta, u kojoj više nije moguće uočiti niti uspostaviti distinkciju između njihovih znakovnih konstelacija, pa je tako produkt pisanja o prvostepenom tekstu uvek i samo – *jedan novi tekst* (poststrukturalizam). Opisani sukob, u odnosu na istaknute posebnosti njihovih metodoloških pozicija, istovremeno jeste i tačka možda najjasnijeg razlikovanja ove dve teorijske platforme i konkretnih tekstova njihovih respektivnih korpusa.[453]

Predočeni skup teorijskih analogija, sličnosti i razlika između strukturalizma i poststrukturalizma u svakom slučaju je potrebno dodatno produbiti, precizirati i izoštriti, kako bi se jasnije uočila i izdvojila njihova metajezička relevantnost za teoretizaciju eksperimentalne tekstualne prakse. Zbog toga se u narednom potpoglavlju predočava teorijska problematizacija koja, referišući na diskurzivne, kontekstualne i epistemološke okvire teorijskih platformi strukturalizma i poststrukturalizma, iznosi dodatne teorijske komentare, od direktne ili posredne važnosti za francusku tekstualnu produkciju.

---

[452] Ovaj epistemološki trijadni model (*humanizam – strukturalizam – poststrukturalizam*) preuzet je iz: Dubravka Đurić, *Diskursi popularne kulture*, *op. cit.*, str. 50–52.

[453] Dovoljno je samo letimično pogledati bilo koji od Deridinih tekstova, još od *Gramatologije*, i poststrukturalistička kritika naučnosti strukturalizma – demonstrirana, dakle, u ravni samog teksta – postaje u potpunosti vidljiva i očitljiva.

3.2. Francuska epistemologija teksta i tekstualnosti

3.2.1. Tekst kao produktivnost: proizvodnost teksta i pojam pisma

Na tragu prethodnog potpoglavlja, pre svega bi bilo neophodno dodatno elaborirati teorijsku distinktivnost pojma teksta u odnosu na njegovu poststrukturalističku upotrebu. Kao što je već rečeno, u poststrukturalizmu tekst jeste središnja teorijska kategorija, globalno proširena na sve proučavane i tumačene fenomene ljudskih praksi: tako, umesto o strukturi, dominantnom teorijskom pojmu platforme strukturalizma, poststrukturalizam raspravlja o raznorodnim tekstovima i sveopštoj tekstualnosti. S tim u vezi, ključan je teorijski koncept Julije Kristeve (Julia Kristeva) iz 1966. godine, *intertekstualnost* (*intertextualité*)[454], proizašao iz Bahtinove (Mikhail Bakhtin) ideje dijalogičnosti, odnosno dijalogizma.[455] Konceptom intertekstualnosti tvrdi se da nijedan tekst ne može imati značenje po sebi, već da su njegovo značenje, smisao i vrednost uvek konstituisani kroz neprestane, nestabilne i tek privremene odnose koje on uspostavlja sa drugim tekstovima – zauzvrat, takođe citatnim tekstualnim strukturama – određenog društva i kulture.[456] Pa ipak, često ove veze između tekstova, materijalizovane kroz ponajvljanja izdvojenih i povezanih označitelja, nisu direktno uočljive, i tada se radi o nesvesnim *citatima bez navodnika* (*citation sans guillemets*)[457], o kojima, nakon Kristevinog uvođenja pojma intertekstualnosti, piše Rolan Bart. Za razliku od, na primer, formalnog diskursa naučno-stručnih radova, koji strogo iziskuje upotrebu referentnog aparata kojim se eksplicira intertekstualna referencijalnost jednog teksta, postoji mnogo drugih elemenata jezika – reč je o diskursnim markerima, sintagmama i formulacijama karakteristično zastupljenim u svakom prirodnom jeziku – koje svi pripadnici jedne „govoreće mase" nesvesno upotrebljavaju, bez mogućnosti da se precizno odredi i ukaže na njihov početni izvor.[458] Tako se i u proizvodnji ovog teksta upotrebljava mnogo citata te vrste, čiji izvori nisu navedeni u fusnotama, niti su to mogli biti, a na koje primorava već sama upotreba srpskog jezika – ova Bartova (odnosno, Kristevina) teza bliska je, u određenom smislu, radikalnom zaključku poznog Vitgenštajna: *ne postoji privatni jezik*.[459]

---

[454] Za jednu od najiscrpnijih savremenih studija intertekstualnosti, dostupnu i u srpskom prevodu, videti: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, *op. cit.*

[455] O formiranju pojma intertekstualnosti u odnosu na teorijski okvir Bahtinovog koncepta dijalogizma, videti: *Ibid.*, str. 101–111.

[456] Rečima Kristeve: „Svaki tekst se gradi kao mozaik citata, svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta." Preuzeto iz: *Ibid.*, str. 11.

[457] Roland Barthes, „From Work to Text", *op. cit.*, str. 60.

[458] *Ibid.*

[459] Ludvig Vitgenštajn, *op. cit.*

Na teorijsku osobenost poststrukturalističke koncepcije teksta precizno je ukazano u poznatom *Enciklopedijskom rečniku nauka o jeziku* (*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972), čiji su autori-priređivači Osvald Dikro (Oswald Ducrot) i Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov). Nakon prvobitnog „tradicionalnog" – strukturalističkog – određenja pojma teksta, kasnija – poststrukturalistička – interpretacija sagledava *tekst kao produktivnost* (*texte comme productivité*)[460]: ova poslednja sintagma postaće opšte mesto mnogih pojedinačnih tekstualističkih teorija i pristupa, i njihove neprikrivene apologije tekstualnosti. U skladu sa ovakvom interpretacijom, „reći da je tekst produktivnost (...) znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećivanje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove generativne sposobnosti."[461] To istovremeno znači da se tekst – u poststrukturalističkom značenju termina – proučava i proizvodi „u suprotnosti prema svim komunikacijskim i reprezentacionim (dakle neproduktivnim) upotrebama jezika"[462]: tekst, drugim rečima, nije više u službi jednoznačnog prenošenja poruka (*komunikacijska funkcija jezika*) niti mimetičkog zastupanja fikcionalnog govora (*funkcija diskursa umetnosti i književnosti*). Tako se neprestano istražuje višeznačnost teksta – preciznije, njegova *polisemija* (*polysémie*) – koja svaki tekst *otvara* za neograničeni broj čitanja i značenjskih upisa. Radikalno proširujući njegovo prethodno usko shvatanje u strukturalizmu, kao i prethodećim humanističkim filozofskim i lingvističkim teorijskim formacijama,[463] tekst sada postaje sveopšta potencijalnost koja omogućava da se, iz date materijalne označiteljske znakovne strukture, recepcijski generišu najrazličitija značenja, vrednosti i zadovoljstva, te proizvedu novi tekstovi, obrazujući u svojoj citatnosti karike u jednom beskonačno ulančavajućem intertekstualnom nizu. Iako delom usmerena ka materijalističkom demaskiranju i dekonstruisanju romantičarskog narativa o „neobjašnjivosti" književnog poziva (videti potpoglavlje 3.3),[464] teza o produktivnosti teksta svedoči o tekstualnoj kreativno-stvaralačkoj delatnosti, koja se često izvodi nezavisno od programskih polazišta, konkretnih intencija i svesno donetih odluka autora-pojedinca: tekst je diskurzivni označiteljski sklop koji operiše nezavisno od subjekta koji ispisuje redove teksta, subjekta koji se pokazuje tek kao jedna mašina pod imenom *skriptor* (*scripteur*), a koja samo kombinuje i povezuje znakove.[465]

---

[460] Fransoa Val, „Tekst II", *op. cit.*, str. 322–330.
[461] *Ibid.*, str. 322.
[462] *Ibid.*
[463] Pogledati belešku br. 452.
[464] Cf. N. Rževskaja, „Neoformalističke tendencije u savremenoj francuskoj kritici (grupa 'Tel-kel')", u *Marksizam – Strukturalizam: istorija, struktura, op. cit.*, str. 618.
[465] Roland Barthes, „The Death of the Author", *op. cit.*, str. 52.

Do sada izložena – dvostruka – definicija teksta („ako se tekst shvati kao proizvod jednog posebnog načina na koji jezik može funkcionisati“[466]) konstituiše se u zavisnosti od dva suprotstavljena shvatanja teorijskih pozicija strukturalizma i poststrukturalizma: uopšteno govoreći, bila bi to konfrontacija koja se uspostavlja na liniji sukoba između *strukturalističke zatvorenosti i poststrukturalističke otvorenosti teksta*. No, postoji još jedan način i mogućnost da se tekst – ponovo dvojako – definiše, iako sada oba određenja zajednički potiču *sa poststrukturalističke teorijske platforme*, deleći njen svetonazor: 1. tekst kao svojevrsna metafora za sveopštu tekstualnost i intertekstualnost stvarnosti, i 2. tekst u užem – medijsko-tehnološkom – smislu: pismovnost, grafizam, tipografija;[467] drugačije rečeno, *tekst kao opšta metafora društva i kulture* versus *tekst kao partikularna materijalno-označiteljska struktura jezika*. Upravo ovo drugo – *sužено* – određenje teksta jeste ono koje obezbeđuje i osigurava praksu eksperimentalne tekstualne produkcije, u ovom radu privilegovano vezane za medij i tehnologiju pisane reči.

Koncept *pisma* (*écriture*) konstantno se istražuje u savremenim poststrukturalističkim i tekstualističkim teorijama (videti *telkelovsku* interperataciju pisma u potpotpoglavlju br. 3.3.4), a taj pojam se – u srodnom poznomodernističkom značenju i bliskoj reinterpretaciji – javlja već u Bartovoj prvoj knjizi, objavljenoj još 1953. godine, *Nulti stupanj pisma* (*Le Degré zéro de l'écriture*).[468] U toj neobičnoj studiji, Bart upotrebljava pismo kao jedan generalni pojam – odnosno, *sveprožimajući označitelj* – kojim se materijalistički mogu objasniti samo naizgled striktno unutartekstualne karakteristike književnosti, ukazivanjem na njihovu, nimalo autonomno zasnovanu, neizbežnu društvenu uzglobljenost, gde već određeni književni stil svedoči o opštim kulturalnim specifičnostima jedne epohe.[469] Prema tome, osim što upućuje na posebnost rada sa književnim jezikom, pismo kod Barta isto tako indeksno ukazuje na širi diskurzivni okvir jedne kulture, njene političko-ideološke projekcije, fantazije, granice: „Tako je pismo dvostruka realnost: s jedne strane, ono nesumnjivo nastaje u sučeljavanju pisca sa njegovim društvom; s druge strane, ono iz te društvene svrhovitosti, putem neke vrste tragičnog prenosa, vraća pisca instrumentalnim izvorima njegovog stvaranja.“[470] Problematizacijom mogućnosti da se jezik oslobodi nepotrebnog tereta stila, te dovede do stadijuma *čiste književnosti*, Bartova analiza vodi do fatalnog zaključka da se takav nulti stupanj pisma, kao malarmeovski idealizovana belina stranice papira, nikada ne

[466] Fransoa Val, „Tekst II“, *op. cit.*, str. 322.
[467] Novica Milić, *op. cit.*, str. 107.
[468] Rolan Bart, „Nulti stupanj pisma“, u *Književnost, mitologija, semiologija*, *op. cit.*, str. 3–54.
[469] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 612.
[470] Rolan Bart, „Nulti stupanj pisma“, *op. cit.*, str. 13.

može dosegnuti,[471] jer uvek postoji društveno-nesvesni upis stila i različitih jezičkih figura u prostor teksta, ma koliko govor i glas njegovog autora bio „neutralan" i „objektivan" – ova tvrdnja izuzetno je važna za kasniju interpretaciju Rob-Grijeove, posebno rane, književno-tekstualne produkcije (videti potpoglavlje br. 3.4). Pri tome, pojam pisma se – kao i pojam teksta – osim za doslovno rukopisno-tipografsku praksu, teorijski upotrebljava i u drugim medijima i umetničkim disciplinama – na primer, u analizi *filma kao pisma*, gde se strukturalističko-semiološka i poststrukturalističko-dekonstrukcionistička konceptualizacija i pojmovni aparat primenjuju prilikom teoretizacije filma i filmske produkcije.[472] Sve u svemu, pismo – kao i njemu komplementarni postupak, *pisanje* (*écrire*) – nezaobilazan je teorijski pojam savremenih francuskih tekstualističkih pristupa (poststrukturalizam, dekonstrukcija, *telkelovska* teorija književne proizvodnje itd.) i korespondentne prakse eksperimentalne tekstualne produkcije. Jednu od najozbiljnijih tematizacija ovog pitanja – i to ne samo u nacionalnim okvirima francuske kulture – ponudio je Žak Derida svojom tekstualnom praksom dekonstrukcije.

3.2.2. Dodatak, derivat, sekundarnost i eksteriornost: status pisma u Deridinoj filozofiji i tekstualnoj produkciji

Filozofija Žaka Deride, o kojoj se raspravlja i u narednom poglavlju rada (4.1.4), jeste kompleksni – *pismovni* – konglomerat različitih hipoteza i znakovnih konstelacija, a na ovom mestu su, iz takve tekstualne heterogenosti, odabrana samo ona konceptualna mesta te misli – preciznije, tog *pisanja* – koja su u direktnoj vezi ili se neposredno mogu aplicirati na teorijske probleme eksperimentalne tekstualne produkcije – što, naravno, nije tek minorni niti beznačajni segment autorovog obimnog opusa.[473] Još u svojoj ranoj fazi, pre svega u studiji *O gramatologiji* (*De la grammatologie*, 1967),[474] Derida pozicionira pismo kao jedan od središnjih koncepata i važan – za humanističke nauke možda i ključni – filozofsko-teorijski problem, strastveno se zalažući, tokom decenija koje su usledile, za emancipaciju tog pojma i

[471] „Bart ne veruje u mogućnost (...) da se piše izvan književnosti, nekom vrstom neutralnog jezika, belog pisma, pisma na nultom stepenu (...) Pisac ne može pobeći od književnosti, može je samo otvoreno i odgovorno označiti." Ivan Čolović, „Odgovornost forme", u *Marksizam – Strukturalizam: istorija, struktura*, *op. cit.*, str. 573–574.

[472] Cf. Đanfranko Betetini, *Film: jezik i pismo*, Institut za film, Beograd, 1976; Peter Brunette i David Wills, „Film as Writing: From Analogy to Anagram", u *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, str. 60–98.

[473] Naravno, ovaj postupak nimalo nije jednostavan, a posebno je otežan činjenicom da tekstovi koje potpisuje Derida „nisu spremište gotovih 'pojmova' već delatnost koja se opire svakoj takvoj reduktivnoj taktici". Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 43.

[474] Pogledati belešku br. 431.

prateće prakse pisanja. Jedno od velikih filozofskih i teorijskih otkrića *Gramatologije* jeste kritika kojom se ukazuje na viševekovno *privilegovanje govora nauštrb pisma*, što se, kao jedan princip formulisan još u antici, zadržava sve do danas, a analogna konceptualizacija otkriva se na primer u lingvistici Ferdinanda de Sosira, preteče francuskog strukturalizma, gde takođe opstaje u jednom posebnom obliku. Opravdanje za povlašćeni položaj govora naspram pisma temelji se na sledećem logičkom nizu: ako je već govor podražavanje misli, pismo je, takoreći, podražavanje podražavanja, „*znak znaka*" (*[s]igne de signe*)[475]. Ova izvedenost pisma i privilegovanje govora – koje, u Deridinom diskursu, nosi oznake *logocentrizam* i *fonocentrizam* (*logocentrisme*, *phonocentrisme*) – u Sosirovoj strukturalnoj lingvistici ima isti vrednosni status kao i bazična postavka antičke filozofije, odakle ovaj odnos u stvari i potiče. Ilustracijama iz *Kursa opšte lingvistike* koje izdvaja Derida: „Jezik [*Langue*] ima govornu tradiciju nezavisnu od pisma", „Govor [*Langage*] i pismo su dva distinktivna znakovna sistema: *jedini razlog postojanja* potonjeg jeste *reprezentovanje* govora." [Podvukao Ž.D.][476] Sosir, tako, nekritički zadržava i konceptualno reprodukuje jednu opštu logocentričku hijerarhiju (*misao – govor – pismo*), na čijim je neupitnim pretpostavkama izgrađena celokupna konstrukcija Zapadnog mišljenja i njegova logika.[477] Derida pokazuje da, u tom postupku, sama filozofija nimalo nije bila neutralna, već je, mnogo više od pukog saučesnika, imala ulogu aktivnog agenta potiskivanja pisma i pisanih tekstova. Ovaj problem, zato, svojom širinom i dalekosežnošću prevazilazi sužavajuće okvire samo jedne partikularne problematizacije: jer, tokom cele njene istorije, „filozofija teži da poništi svoj tekstualni ili 'pisani' karakter"[478]. Upravo na tom mestu, u svom – tada još uvek eksperimentalnom i tek otkrivenom[479] – postupku dekonstrukcije, Derida pokušava da zameni ovakav odnos centra i margine, postavljajući pismo kao važnije od govora. Složenom i postupnom argumentacijom baziranoj na metodi pomnog čitanja, posebnim obraćanjem pažnje na jezičko-označiteljsku dimenziju analiziranih tekstova, pokazuje se logička neosnovanost hijerarhijski postavljene pretpostavke o sekundarnosti i eksteriornosti[480]

---

[475] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 45.
[476] *Ibid.*, str. 46. Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, str. 46; 45.
[477] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 46.
[478] Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 37.
[479] No, naravno, ovim se ne želi reći da je dekonstrukcija kasnije, barem u Deridinom radu, postala jedan razrađeni i utvrđeni metod, jer ona, ukoliko se *deridijanski primenjuje* (ako je takva vrsta „pravoverne" primene uopšte i moguća), uvek zadržava izvesnu dimenziju eksperimentalnosti i neizvesnosti u svom tekstualnom radu koji sprovodi nad drugim tekstovima. „Predstaviti dekonstrukciju kao metod, sistem ili uređeni korpus ideja značilo bi izneveriti njenu prirodu i izložiti se optužbama za reduktivno tumačenje." *Ibid.*, str. 16.
[480] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 46./

pisma[481] – koje je, tokom celokupne istorije civilizacije, u praksi uvek imalo mnogo veću ulogu od pukog dodatka i grafičkog zastupnika. No, mora se naglasti da se Deridin postupak dekonstrukcije – uobičajeno određen kao smena pozicija dominantnog i potisnutog člana jedne binarne opozicije (na primer, *govor/pismo*) – samo u prvom trenutku, iz političko-strateških razloga autora, zasniva na jednosmernom izokretanju tog odnosa (*pismo/govor*), ali time se dekonstruktivistički rad ne iscrpljuje niti se zaustavlja u toj tački:[482] jer, ono što je najbliže karakterističnо deridijanskoj praksi dekonstrukcionizma jeste materijalizovanje jedne tekstualne situacije u kojoj se ova relacija neprekidno preispituje, a svaka moguća hijerarhizacija (dakle, i *govor/pismo* i *pismo/govor*) temeljno se podriva i dovodi u pitanje. U tom smislu, ukoliko je strukturalizam, zajedno sa svojim pojmom strukture, imao za cilj „da se igra značenja u tekstu zaustavi i svede na savladivu meru“[483], tada dekonstrukcija jeste „nedvosmisleno 'poststrukturalistička' pojava po svom odbijanju da prihvati pojam strukture kao u ma kom smislu dat ili objektivno prisutan u tekstu“[484]. Dekonstrukcija je zbog toga bila različito – ali nikada konačno niti jednoznačno – definisana: „kao filozofska pozicija, politička ili intelektualna strategija i kao način čitanja.“[485]

Možda najpoznatiji stav Žaka Deride jeste sledeća rečenica, izvorno data u kurzivu: „*Il n'y a pas de hors-texte.*“[486]: iako se iskaz često prevodi formulacijom „*Nema ničeg izvan teksta*“, adekvatniji prevod glasi – „*Nema ničeg van-tekstovnog.*“[487] Pri tome, „pod tekstom ne treba misliti 'knjigu' (kao da se ovim kaže da je sve 'knjiško', stvarnost ne postoji itd.), već sam zakon posredovanja svega što možemo misliti, saopštavati, na ovaj ili onaj način, jezikom, znakom, subjektom, i u tom smislu – *tekstom*“[488]. To, stoga, ne znači da je sve tekst (bila bi to jedna banalizovana implikacija na kojoj posebno insistiraju mnogi oponenti Deridinog rada), već da subjekt, apstraktno govoreći, stvarnosti pristupa *preko* i *kroz* raznorodne tekstove koji tu stvarnost zastupaju, ali koji, *praktično gledano*, za subjekta donekle i jesu sama ta – ujedno, čini se, jedina moguća – stvarnost. Tako, svaki susret sa na taj način definisanim tekstom jeste jedino i samo *suočavanje sa tekstom i ni sa čim drugim*

---

[481] Cf. Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 48.
[482] „Dekonstruistati tu opreku [jednu binarnu opoziciju] znači, prije svega, u određenom trenutku, preokrenuti tu hijerarhiju“, ističe Derida. Jacques Derrida, *Positions*, Éditions de Minuit, Paris, 1972. Prevod preuzet iz: Jonathan Culler, *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991, str. 73. No, kako dodaje Džonatan Kaler: „To je bitan korak, ali tek jedan korak.“ *Ibid.* Prema tome, „dekonstrukcija nije [...] strateško preokretanje kategorija koje inače ostaju jasno razgraničene i nepromenjene“. Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 51.
[483] *Ibid*, str. 17.
[484] *Ibid.*, str. 18.
[485] Jonathan Culler, *op. cit.*, str. 73.
[486] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 227.
[487] Ovaj poslednji prevod iskaza na srpski jezik preuzet je iz: Novica Milić, *op. cit.*, str. 31.
[488] *Ibid.*

osim teksta, čime je onemogućen prilaz svemu onome što se, navodno, nalazi *iza teksta*: takve, vantekstualne kategorije, najčešće su esencijalističke („suština", „istina"), a pronalaze se, kako Derida pokazuje, čak i u diskursu strukturalizma („pojam", „značenje", „smisao", „struktura"). Ovaj fundamentalni problem *fatalne tekstualnosti*, ili *fatalizma tekstualnosti*, ukoliko bi bio izražen teorijsko-lingvističkom Sosirovom pojmovnom apararaturom, objašnjava da suočenje sa označiteljskom ravni teksta nikada ne može biti transcendirano: u potrazi za označenima znaka, subjekt samo pristupa novim znakovima i označiteljima (jer, da bi se definisao jedan termin, na primer u rečniku, upotrebljeni su samo novi termini – znaci, označitelji – dok njihovo označeno nikada nije dosegnuto)[489] – tako je koncept *transcendentalnog označenog* (*signifié transcendantal*)[490] ništa drugo do jedan logocentrički fantazam. Postoji, prema tome, jedino proces beskrajnog odlaganja značenja, proces u kojem označeno uvek ostaje bez svog – nikada dostižnog i, stoga, imaginarnog – izvora: na tom putu, subjekt se stalno suočava sa *tragom* (*trace*)[491], označiteljskim nanosima tragova, te tragovima tragova kojima se ne nazire kraj.

U svojoj filozofskoj praksi – ako se filozofija, sa Delezom i Gatarijem, odredi kao aktivno-stvaralačka invencija, *proizvodnja pojmova* (*production de concepts*)[492], pre nego *pasivno i mimetički ponavljajuće otkrivanje već postojećih „istina"* – Derida intencionalno koncipira i uvodi nove, *nejasne termine*, „koji se ne mogu svesti na jedno, uvek istovetno značenje"[493]. Jedan od najpoznatijih Deridinih termina, realizovan u odnosu na zamisli tako opisane taktike tekstualne prakse, jeste *différance*, koji znakovno sadrži grafemu „A" umesto grafeme „E" (u francuskom jeziku, konvencionalni termin kojim se imenuje razlika jeste *différence*):[494] ovaj neologizam može se prevesti kao *rAzlika* ili, pre, *razluka*,[495] jer glagol *différer*, osim što znači razlikovanje, isto tako označava odlaganje i razlučivanje[496] (značenja, smisla) – proces koji se nalazi u središtu Deridine dekonstrukcije. Paradigmatično je Deridino *unutar-pismovno* generisanje ovog pojma: s obzirom na homonimijsku – zvučno-glasovnu – istovetnost terminâ *différence* i *différance*, distinkcija između ovih označitelja moguća je jedino u pismovno-tipografskom poretku grafizma – ta razlika ne može se izgovoriti, već

---

[489] „U ovom nizu suplemenata ukazuje se jedan zakon: zakon beskonačno povezanog niza koji neizbežno umnaža suplementarna posredovanja, koja opet daju smisao samoj onoj stvari što je odgađaju (...)" Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 226. Prevod preuzet iz: Jonathan Culler, *op. cit.*, str. 90.
[490] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 33.
[491] Novica Milić, *op. cit.*, str. 115–116.
[492] Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1995.
[493] Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 52.
[494] Jacques Derrida, „La différance", *op. cit.*
[495] Novica Milić, *op. cit.*, str. 84.
[496] *Ibid.*, str. 85.

samo zapisati, pa je jedino uočljiva ukoliko se uzme u obzir njena *grafička a ne verbalna materijalizacija*.[497] Primenom ove strategije direktno se podriva logocentrički mit o govoru kao navodno autonomnoj i samodovoljnoj instanci jezika.

Iz takve *deridijanske politike filozofije pisma i teksta* proističe ključna, globalno prepoznatljiva karakteristika Deridinog filozofskog jezika, strategija koju ovaj mislilac-pisac nije napuštao tokom celog svog životnog veka: eksperimentalno uodnošavanje diskurzivnih registara filozofije i književnosti u ravni jednog poližanrovskog teksta. Svaki Deridin pisani rad na različite načine – pošavši od pitanja stila, retorike, figura govora – problematizuje ovu relaciju, otkrivajući da je i sâm filozofski tekst „tek jedna varijanta književnosti, tekst koji prožimaju ista lukavstva figuracije"[498]. Kroz demonstraciju njene sopstvene tekstualnosti i *literarnosti* (osobenosti koja čini dati tekst književnim)[499] razotkriva se *retorička priroda filozofije* i njenog dominantnog modusa diskurzivnosti, o čemu piše Pol de Man, svojevrsni nastavljač projekta Deride.[500] Uzimajući u obzir tako specifičnu *tekstualnost* Deridine spisateljske aktivnosti, jedno pitanje neprestano se postavlja u vezi sa stvaralaštvom francuskog autora: da li je Deridin *tekstualni rad* filozofija ili književnost, odnosno kojem od ova dva diskursa to pisanje pripada – ili je ono, pak, hibridni spoj ta dva modusa tekstualnosti?[501] Postoje, zapravo, snažni argumenti da se odbrane i usvoje sve tri mogućnosti (Deridino pisanje je: 1. filozofsko, 2. književno, 3. filozofsko-književno), pa stoga jednoznačni odgovor nikada ne bi mogao biti ponuđen – ova strategija interpretacije upravo je tipična za Deridu. No, nezavisno od pozicije koja se prihvata prilikom odgovaranja na prethodno pitanje, Deridina filozofsko-teorijska konceptualizacija, relativno dosledno transponovana i preneta u polje neposredne eksperimentalno-književne prakse, pokazuje se kao koristan konceptualno-idejni preduslov proizvodnje i generisanja tekstova, koji sada, upravo deridijanski, predstavljaju čiste spojeve označitelja koji su, u odsustvu svojih označenih, oslobođeni komunikacijskog i mimetičkog tereta direktne referencijalnosti i odnosa naspram stvarnosti: tako definisani tekstovi, sačinjeni jedino od materijalnih i znakovnih nanosa pismovnih tragova, bili bi radikalni primeri savremene tekstualne prakse.

---

[497] „*Differance* ne samo da označava ovu temu već svojim nestabilnim značenjem daje grafički primer delovanja tog procesa." Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 52.

[498] *Ibid.*, str. 129.

[499] O pojmu literarnosti videti, na primer: Vladimir Biti, „Književnost", u *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 173–176.

[500] Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 39.

[501] „Od svih teorijskih pravaca, postupaka ili stilova u filozofiji i u literaturi ovog veka najsnažniji otpor je doživela upravo dekonstrukcija. Sa strane filozofije, ona je osuđivana za pokušaj 'literatizacije' filozofije, a sa strane literarnih teorija, ona je odbacivana kao suviše 'filozofski' pristup literaturi, jer za izučavanje književnosti traži da se postavljaju pitanja bliska filozofiji, uvodeći ideju preispitivanja znanja, a naročito njegovog statusa pouzdanosti u ukupnoj igri čitanja nekog teksta." Novica Milić, *op. cit.*, str. 67.

Kao odgovor na različite filozofske probleme – probleme date *u tekstu*, *tekstom* – Žak Derida uvek je nudio samo jedan novi tekst: u pitanju je klasična intertekstualna pretpostavka. Ovaj autor intencionalno je izbegavao tradicionalno-konvencionalni filozofski rad, i u svojoj delatnosti, koja se – strateški – nikada nije mogla žanrovski ukotviti, pisao je tekstove sa tematikom ili referencama iz diskursa filozofije, ali i govora književnosti. Ta aktivnost bila je upravo jedan – filozofski, književni, pseudo-filozofski, pseudo-književni, odnosno poližanrovski – transgresivni oblik eksperimentalne tekstualne produkcije.[502]

3.2.3. Francuska: jedna kultura tekstualnosti i pisma

Kako bi se označila najvažnija specifičnost savremene francuske kulture i njene filozofske i teorijske produkcije nakon strukturalizma, barem u odnosu na centralni predmet i problem definisan ovom studijom, prethodno je upotrebljen termin *pro-tekstualno* (potpoglavlje 2.1), kojim se ukazuje na dvostruku dimenziju ne samo privilegovanja, već i, štaviše, glorifikacije teksta i tekstualnosti, najdirektnije očitljive u teorijskom radu autora koji su predstavnici hibridne i transdisciplinarne platforme takozvane *francuske teorije* (*French Theory*)[503] – i koji se, u tom smislu, svojom pismovnom politikom direktno suprotstavljaju logocentrizmu impliciranom u diskursima pređašnjih teorijskih formacija. Kako je ranije već objašnjeno, ova dvostrukost konceptualizacije teksta i tekstualnosti može se izložiti na sledeći način: sa jedne strane, reč je o *tekstu kao metafori* (*tekst u širem smislu*), gde tekstovi kulture konstitutivno proizvode i temeljno prožimaju celokupnu stvarnost, koja je, sveukupno gledano, isključivo tekstualne prirode (ne postoji, u skladu sa prethodno citiranom tvrdnjom Žaka Derida, ništa što bi se nalazilo *izvan teksta*[504]); no, sa druge strane, u pitanju je – prepoznatljivo francuska – permanentna fetišizacija teksta kao jedne rukopisno-tipografske strukture, odnosno *teksta kao medija* (*tekst u užem smislu*), što za posledicu – ili, pak, svoju polaznu konceptualnu tačku – ima otvoreno veličanje književnosti, filozofije i teorije u odnosu na druge – doslovno *nepismovne* – društvene, kulturalne i umetničke prakse.

---

[502] Pri tome, trebalo bi napomenuti da je Derida, osim generalnog uodnošavanja govorâ filozofije i književnosti u svojoj tekstualnoj produkciji, i sâm bio – posebno tokom sedamdesetih godina prošlog veka – proizvođač formalno eksperimentalnih tekstova, odnosno tekstova koji, u svojim tematskim problematizacijama filozofskih i književnih pitanja, koriste različite formalističke tehnike (4.1.4).

[503] U pitanju je „novi transdisciplinarni predmet što su ga književni akademci istesali na osnovu francuskog poststrukturalizma". Fransoa Kise, *op. cit.*, str. 130. Za „istoriju" i „teoriju" pojma *French Theory* videti upravo citiranu Kiseovu knjigu.

[504] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, str. 227.

Dominacija *teorijsko-filozofske ideologije tekstualnosti* otpočinje, prema tome, sa poststrukturalističkim promišljanjem i problematizacijom teksta kao sveopšteg stvarnosnog zastupnika. U široj instanci tog pojma, pokazuje se da, na primer, relacija *bihevioralnog tela* i *tela teksta* jeste samo jedan *tekstualni odnos*, te da su ova dva „tela" podjednako tekstualna (*tekst u širem smislu*). U skladu sa poststrukturalističkom tekstualističkom interpretacijom i deridijanskom dekonstrukcijom, to znači da je – u metajezičkoj aktivnosti tumačenja, interpretacije i analize – dimenzija neposredne stvarnosti, kao i materijalne telesnosti-karnalnosti, izuzeta iz proučavanja, i teorijska optika usredsređena je samo na tekstove, mada poststrukturalizam uvodi i neobične oblike konceptualnog saodnošavanja telesnosti i tekstualnosti (primera radi, Bartov koncept *zadovoljstva u tekstu /plaisir du texte/*[505]) – ali i produkti takvih sinteza uvek su, u svojoj konačnici, tekstualne prirode. No, nezavisno od ove *hipoteze o opštem tekstualizmu*, u Francuskoj je uobičajena i jedna uža fetišizacija teksta – koja se, dakle, ne odnosi na generalnu potencijalnost društveno-kulturalne tekstualnosti, već je njen fokus na proučavanju teksta u njegovoj označiteljskoj pismovnosti, gde se ispituju i veličaju pisani i štampani tekstovi (*tekst u užem smislu*). Tom prilikom se tekstovi posebno proučavaju u svom retoričkom sintetizovanju filozofskog i književnog govora – što je bio jedan od primarnih zadataka Deridine dekonstrukcije: tako je, uodnošavanjem i uspostavljanjem relacije između ovih, tradicionalno razdvojenih registara diskurzivnosti, opcrtano jedno „novo polje rasprave u drevnom sporu između 'književnosti' i filozofije."[506]

Manjom parafrazom ključnog Deridinog proglasa iskorišćenom za naziv ovog poglavlja – ta formulacija bi, u prevodu, glasila: *nema ničeg van-tekstualnog* – registar se premešta u metateorijsku ravan, čime se pokazuje da se ne može izaći – ili barem ne jednostavno – iz epistemologije i teorijske pozicije tekstualizma. Jer, poststrukturalistička tekstualistička teorija, u radikalnosti i fatalnosti svojih pretpostavki, svakako jeste jedan nezaobilazni teorijski metajezik savremene hibridne teorije, koji ni danas ne gubi značaj svoje referentnosti: čak i najnoviji humanistički teorijski pristupi, koji dolaze *nakon poststrukturalizma* (različite filozofije i teorije koje fetišizuju *netekstualnu događajnost*), neizbežno referišu, makar i kroz njenu direktnu negaciju, na potonju platformu. U svakom slučaju, opisana *francuska epistemologija tekstualnosti* obezbedila je, na planu svog pojmovno-jezičkog aparata, centralni teorijski termin, odnosno središnju pojmovnu sintagmu ovog rada, koja se istražuje u narednom potpoglavlju: *tekstualna produkcija*.[507]

---

[505] Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu, čemu prethode Varijacije o pismu*, *op. cit.*
[506] Kristofer Noris, *op. cit.*, str. 172.
[507] Cf. Philippe Sollers, „Entretien", *op. cit.*

3.3. Radikalna materijalistička teorija tekstualne produkcije

3.3.1. Ka antihumanističkoj interpretaciji književnosti

Potreba za konstituisanjem materijalističke teorije tekstualne produkcije – koja je već u više navrata označena kao jedan od osnovnih zadataka i ključni teorijski ulog ove studije – kontekstualno je povezana sa antihumanističkim – *altiserovskim* – francuskim neomarksizmom. Uopšteno govoreći, ta teorija, čiji se osnovni postulati izlažu narednim redovima ovog potpoglavlja, zapravo može biti dvojako predstavljena: 1. kao jedna *već postojeća teorijska pozicija*, ali i 2. kao *anticipacija jedne moguće teorije*, koja se – performativno – koncipira, izvodi i predočava ovim radom. Drugačije iskazano, u pitanju je teorija koja je, sa jedne strane, već uspešno realizovana – pre svega, projektom grupe *Tel Quel* (3.3.4) – ali koja je, sa druge strane, ujedno ostala i nedovršena (tvrdnjom Filipa Solersa, jedna *istorija jezičke produkcije* još uvek nije napisana[508]), obezbedivši na taj način potencijalnost za njena naredna teorijska mapiranja, reinterpretacije, rekontekstualizacije, proširenja i dorade.

Diskurzivno-epistemološka anticipacija materijalističke teorije tekstualne proizvodnje otkriva se u teorijskom radu Luja Altisera, koji u stvari, u svojoj filozofskoj praksi, nije bio posebno zainteresovan za pitanja umetnosti i književnosti, kojima se bavio tek sporadično,[509] upotrebljavajući ih kao svojevrsna opravdanja i ilustracije teza njegove *tvrde teorije*. U svom generalnom projektu *povratka Marksu*,[510] Altiser konstituiše neomarksističku teoriju koja dovodi u pitanje same temelje svetonazora poznatog pod nazivom „humanizam". Dekonstrukcijom potonjeg pojma, pokazuje se da humanizam, u savremenom smislu, ne označava neupitnu, *univerzalnu veru u čoveka*, već predstavlja istorijsko-geografski krajnje partikularni diskurs, odnosno jedan poseban socijalni konstrukt – skup društvenih vrednosti, uverenja i pogleda na svet koji se subjektima predstavljaju kao samorazumljive simboličke mape stvarnosti:[511] ilustracije radi, kada Mišel Fuko govori o „smrti čoveka" on ne proglašava realno-materijalni nestanak *stvarnog individuuma*, već samo završetak jedne filozofske – i ideološke – tematizacije i kategorizacije subjekta koja je, kao *episteme*, imala

[508] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 620.
[509] Pogledati belešku br. 49.
[510] Cf. Luj Mije i Madlen Varen d'Envel, „Marksizam i strukturalizam" , u *Marksizam – Strukturalizam: istorija i kritika*, *op. cit.*, str. 396–409.
[511] Cf. Vivijen Ber, „Šta je diskurs?", u *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, *op. cit.*, str. 81–98.

svoj početak i kraj u zapadnoj istoriji.[512] Uzimajući u obzir takvu, materijalističku dekonstrukciju koncepta humanizma, otkriva se da je dijametralno suprotstavljena pozicija – *antihumanizam* – jedna savremena *teorijska alternativa* koja ne znači nihilističku negaciju niti je usmerena na praktičnu destrukciju čovečanstva. Teorijska paradigma antihumanizma izmešta dotadašnju privilegovanost *individue* (glorifikovanu u egzistencijalizmu), koju sada konceptualizuje kao *subjekt*, jednu tačku u sistemu širih jezičko-znakovnih odnosa (strukturalizam), tj. jednu hipotezu u jeziku ili tekstu (poststrukturalizam).[513]

Istražujući način na koji je ovako definisana humanistička ideologija konkretno upisana u područje tradicionalne književnosti, otkriva se da je taj upis uobličen sledećim narativom, dominantnim u *ideologiji književnog humanizma*: pisac je autonomni „stvaralac", autor koji je pre svega odgovoran za nastanak književnog teksta, ali koji ne može racionalno objasniti niti verbalizovati svoj „kreativni" postupak, dok je sâmo književno delo neposredni izraz individualnih misli, ideja i teza pojedinca-stvaraoca. Na osnovu izložene sintetičke slike, zapaža se da je većina funkcija u ovako definisanoj književnoj praksi (pozicija autora je anti-autorefleksivna, stvaralački čin je spontan i neplaniran, te se ne može artikulisati niti elaborirati, delo je transparentni medij komunikacije autorove svesti) podvrgnuta procesu mistifikacije, koji jednoj čisto materijalnoj aktivnosti dodeljuje auru neobjašnjivosti i romantičarske genijalnosti. Iskazano jezikom pokreta *Tel Quel*, koji je detaljnije predstavljen u kasnijim delovima ovog potpoglavlja (3.3.4), „buržoaska ideologija, koja je utvrdila stvaralački akt kao akt tajanstvenosti i posebnosti, u suštini ima za cilj da sakrije istinski mehanizam umetničkog stvaralaštva u buržoaskom društvu, njegovu najdublju zavisnost od uređenja vladajuće klase"[514]. Jer, i književna delatnost je, kako će neprestano ponavljati *telkełovci*, proizvodni rad kao i svaki drugi: primerom Solersa, „Malarme [se] u procesu stvaranja nalazio u istom stanju otuđenja kao i sav proletarijat koji je radio u sistemu kapitalističke proizvodnje"[515].

Humanizam je, tako, ideološki usko povezan sa književnošću – načelno, i sa umetnošću – barem u njenim konvencionalnim spisateljskim modusima: štaviše, sledeći materijalističku, neomarksističku interpretaciju, moglo bi se reći da književnost – u svom

---

[512] „Sigurno je samo jedno: čovjek nije ni najstariji ni najkonstantniji problem koji se postavlja pred ljudsko znanje. Služeći se relativno kratkom hronologijom i ograničenim geografskim presjekom – evropskom kulturom od XVI vijeka – možemo biti sigurni da je čovjek samo skorašnje otkriće. (...) Čovjek je skorašnje otkriće, kome arheologija naše misli lako utvrđuje datum. A možda i bliski kraj." Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, str. 398. Prevod: Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971, str. 424.

[513] Nešto detaljniji teorijski razlozi zbog kojih su strukturalizam i poststrukturalizam – nezavisno od njihovih drugih međusobnih distinkcija – označeni kao antihumanistički projekti, već su izloženi (3.1.4).

[514] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 615.

[515] *Ibid.*, 618.

modernom buržoasko-kapitalističkom određenju – i nije ništa drugo do ideološka platforma perfidne distribucije i diseminacije teza ideologije humanizma. Predstavljena kao polje izuzetnosti, koje je istovremeno oslobođeno racionalnog zahteva za utilitarnošću svoje prakse (dakle, ovo se podjednako odnosi i na tradicionalni narativ o umetničkom stvaralaštvu, zasnovan na modernim kantovskim idejama o bezinteresnosti, a zatim i autonomiji umetnosti),[516] književnost je u celosti prekrivena i nadkodirana simboličkom velom mistifikacije, kojim se maskira ili značenjski prerađuje i transfiguriše očiglednost ideologije humanizma. Izvođenjem ideološke i diskurzivne analize odgovarajućih književnih tekstova, načešće se otkrivaju premise potonjeg svetonazora, izložene kroz veličanje imaginarnog pojedinca i apstraktnog ideala ljudskosti, a njihova diskurzivna upisanost u književne radove ispituje se nezavisno od toga da li su takvi ideali ideologije humanizma odraz „ličnih" intencija i investiranja autora. Upravo iz tog razloga, strategije kojima se služe eksperimentalni radovi tekstualne produkcije najčešće su antihumanističke, čak i kada ta pozicija nije autorefleksivno eksplicirana od strane njihovih autora: ako bi se sagledala iz takve materijalističke pozicije, celokupna savremena radikalna i transgresivna tekstualna praksa (svi primeri na koje se, u više ili manje detaljnim analizama, referiše u ovom radu) bila bi, u svojoj biti, antihumanistička. Ilustracije radi, tekstualna produkcija Rob-Grijea (videti potpoglavlje br. 3.4), iako kasnije odbačena od strane Solersa i *telkelovaca* kao uskoknjiževna formalistička praksa, i dalje zarobljena u mimetičke probleme književnog realizma,[517] paradigmatični je primer antihumanizma – podjednako u svojoj strukturalističkoj verziji (ne postoji samosvesni pojedinac, niti je on središnja tema rasprave) i u poststrukturalističkoj varijanti (označiteljsko-intertekstualne operacije u jeziku *prethode* subjektivnosti, koju konstruišu kao fragmentarno-tekstualnu).

Predstavljena pozicija antihumanizma svedoči o jednoj ekstremnoj filozofsko-teorijskoj koncepciji, čija radikalnost opstaje i u savremenim uslovima globalnog i umreženog sveta. Jer, čini se da je čak i danas, posle teorijskog iskustva antihumanističkih platformi strukturalizma i poststrukturalizma, humanistička ideologija snažno i neprikriveno upisana u savremenu prakse kulture i umetnosti, kao i, konkretno, žanrovsku tekstualnu produkciju postmodernizma: to se posebno ogleda u sve izraženijem vraćanju i insistiranju na narativnim i reprezentacijsko-predstavljačkim formama.[518] *Antihumanizam u književnosti* jeste, zato, ne samo određena etapa neophodna u postupnom konstruisanju i građenju

[516] Cf. Peter Birger, *op. cit.*, str. 39.
[517] Cf. N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 604.
[518] Pogledati belešku br. 244.

materijalističke – neomarksističke, odnosno poststrukturalističke, označiteljske – teorije tekstualne produkcije, već jedan i dalje relevantan koncept koji, u odnosu na sve pristupe sa pretenzijom na materijalizam svog metajezika, ne bi smeo biti zamenjen retrogradnim povratkom idejama humanizma – *partikularnim, a ne univerzalnim idejama*.

3.3.2. Materijalnost tekstualne prakse: jedan proizvodni rad

Prethodnim objašnjenjem je i književni rad bio predočen i označen kao materijalna proizvodna aktivnost, što je tvrdnja koja se dodatno može pojasniti elaboracijom altiserovske interpretacije rada. Altiser je, naime, u svom neomarksističkom diskursu mnogo pažnje posvetio statusima i funkcijama disciplina nauke, filozofije i teorije u odnosu na njihovu materijalnu uzglobljenost u opšti poredak društva, posebno istražujući prirodu njihove teorijsko-problemske i empirijsko-istraživačke delatnosti: drugim rečima, autor je želeo da odgovori na pitanje – *kakva se vrsta rada, i u kojem obliku, izvodi naukom, filozofijom i teorijom?* Altiserov zaključak – krajnje marksističke prirode – jeste jedan radikalno materijalistički uvid prema kojem ove intelektualne aktivnosti, iako u svojoj realizacijskoj praksi distinktivne, nisu ništa manje proizvodne od onih oblika rada koji se zvanično prepoznaju kao *proizvođački*, u užem smislu ideje proizvodnje. S tim u vezi, pojam *teorijske prakse* (*pratique theorique*)[519] – jedna od najvažnijih epistemoloških inovacija Altiserove teorijske postavke, izvedena iz Marksove filozofije – upravo svedoči o jednom *radu teorije*, iako radu koji se ne izvodi nad materijalnim sirovinama, već transformacijskom intervencijom nad apstraktnim materijalom, datim kroz koncepte, pojmove, ideje i činjenice sakupljene empirijskom aktivnošću.[520] I teorijski rad, prema tome, ima za rezultat jedan – mada nematerijalni, u smislu odsustva njegove neposredno taktilne predmetnosti – *proizvod*: aktivnošću teorijske produkcije formiraju se i nastaju novi teorijski koncepti, pojmovi, termini, eklektičke i inovativne konceptualizacije i problematizacije itd. Rečima Altisera: „Postoji praksa teorije. Teorija je specifična praksa koja se obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog *proizvoda*: jednog *saznanja*. Posmatran u samom sebi, svaki teorijski rad pretpostavlja dakle materiju i 'sredstva za proizvodnju' ('teorijske' koncepte i način njihove upotrebe: 'metod')."[521] Potrebno je podvući da je, u radikalnoj Altiserovoj postavci, jedino

[519] Cf. Luj Altise, „O materijalističkoj dijalektici", u *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, str. 139–199.
[520] *Ibid.*, str. 146.
[521] *Ibid.*, str. 152.

„Teorija" sa velikim slovom „T"[522] – kao stroga, materijalistička nauka sposobna za svesno izvođenje autorefleksije o sopstvenoj poziciji i opštim epistemološkim pitanjima – mogla biti relevantna alternativa i kontrateža ideologiji humanizma i metafizici pseudo-naučnih metodologija, koje je upravo ovaj autor teorijski dijagnostikovao i dekonstruisao. U Francuskoj će uzgred, tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, predstavljena materijalistička koncepcija teorijske prakse paralelno biti istraživana u radu pokreta *Tel Quel*, iako ne u njenom *altiserovski „čistom" naučnom obliku*, već pre kao deo hibridno-interdisciplinarne prakse pisanja, kao sastavni element kompleksnog i heterogenog diskurzivnog sklopa teorijske platforme *telkelovaca*.

U disciplinarnim okvirima književnosti, postoji srodni rad *književne prakse*, rad *u* književnosti, koji je, analogno Altiserovim zamislima prakse teorije, podjednako nematerijalizovan, ali isto tako sasvim blizak logici i fazama „klasične" proizvodnje (postojanje sredstava za rad, transformacija prvobitne materije, rezultat rada materijalizovan proizvodom). Već sami materijalističko-marksistički termini „praksa" i „produkcija", kada se upotrebe u polju književnosti (teorijske sintagme: „književna praksa", „tekstualna produkcija"), pokušavaju da demaskiraju *književno stvaralaštvo* (a, već je ova poslednja formulacija termin koji potiče iz diskursa mistifikacije umetnosti),[523] te predstave književnu delatnost u odnosu na aspekte njene materijalne i realne proizvodnosti. U određenom smislu, ovi termini istovremeno svedoče i o procesualnosti potencijalno nikada dovršenog spisateljskog delatnog rada, koji nije usmeren ka generisanju celovitih, završenih i zaokruženih književnih radova: to je jedan od razloga zbog koga se, na tragu uticajne teorijsko-pojmovne distinkcije Rolana Barta, organsko *književno delo* zamenjuje otvorenošću *teksta*.[524] Blisko Ekovom konceptu *otvorenog dela*[525] – koji, zapravo, nastaje u vreme dominacije strukturalizma, istorijski prethodeći poststrukturalističkoj kritici potonje teorijske pozicije – pisanje, kao neposredna društveno-materijalna aktivnost izvođenja i realizacije tekstualne prakse, samo se privremeno obustavlja kako bi, na primer, jedan tekst formalno bio završen, a rukopis predat izdavaču.

---

[522] Cf. *Ibid.*, str. 139–199. Svoje shvatanje filozofije kao *Teorije teorijskih praksi* Altiser kasnije dovodi u pitanje, uviđajući problem predašnje epistemološke zablude: po da se ova formacija zamisli kao *unilateralna*. Louis Althusser, „Foreword to the Italian Edition", u Louis Althusser i Étienne Balibar, *Reading Capital*, Pantheon Books, New York, 1970, str. 8.

[523] Cf. Slavoj Žižek, „Marksizam/Strukturalizam: pokušaj razgraničenja", u *Marksizam – Strukturalizam: istorija, struktura*, *op. cit.*, str. 520.

[524] Videti, još jednom, Bartovu pojmovnu distinkciju, odnosno binarni par *delo/tekst*: Roland Barthes, „From Work to Text", *op. cit.*

[525] Umberto Eco, *op. cit.*

S tim u vezi, Klod Simon (Claude Simon) – pored Rob-Grijea jedan od glavnih predstavnika francuskog novog romana – u nekoliko navrata osvetljava, po sâmo telo individuuma i subjekta, izrazito iscrpan proizvodni rad u oblasti spisateljske, tekstualno-književne produkcije, opisujući značajan fizičko-bihevioralni napor neophodan za realizaciju teksta svakog žanra, psihofizički napor koji se, prema rečima autora, često previda, zanemaruje i potcenjuje, pretpostavljajući da je moguće jednostavno distinktivno razdvojiti umni od telesno-motoričkog postupka pisanja.[526] Zbog toga oni autori-skriptori čija se tekstualna produkcija može označiti kao „eksperimentalna", „avangardna", „radikalna" ili „transgresivna" svesno sprovode – sledeći jednu *politiku autorefleksivnosti*, kao i *politiku autopoetičnosti* – razotkrivanje ovog procesa. Tako, materijalistički (neo)marksistički orijentisan pristup rad u umetnosti prepoznaje kao bilo koji drugi proizvodni rad; posebno danas, sa pojmom *general intellect*-a, o kojem raspravlja Paolo Virno (Paolo Virno) razrađujući pojam koji uvodi još Marks, ukazuje se da je jedna od odlika gotovo svake forme rada njegova, takoreći globalna, transformacija u svojevrsni nematerijalni rad, usmeren ka proizvodnji simboličkih dobara.[527] Kao posledica toga, delatnost jednog književnika – ili umetnika – ne može se više odrediti kao privilegovani oblik društvenog rada, pošteđen ili oslobođen konkretnih materijalnih zahteva svakodnevnog života u jednom savremenom biopolitičkom poretku.

Predloženo tumačenje – koje, dakle, diskurzivno uodnošava neomarksističko čitanje teorijsko-spisateljskog rada sa poststrukturalističkim konceptom teksta i praksom pisanja – korespondira sa zahtevom ove studije za konstruisanjem ili – uzimajući u obzir prethodnu tvrdnju da su takvi pristupi već konstituisani i artikulisani još pre nekoliko decenija – *mapiranjem* materijalistički zasnovanih teorija eksperimentalne tekstualne produkcije.[528] No, ova materijalistička interpretacija zasigurno ne bi mogla biti konceptualizovana na isti način, uz identičnu diskurzivno-pojmovnu aparaturu, bez teorije Pjera Mašerea – Altiserovog učenika.

---

[526] U pitanju je „piščev tegobni rad, ono zanatlijsko, mukotrpno". Ivan Dimić, „Predgovor", u Klod Simon, *Ge*[103], Nolit, Beograd, 1987, str. 11.

[527] Paolo Virno, *Gramatika mnoštva: Prilog analizi suvremenih formi života*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.

[528] U tom slučaju, na ovom mestu bi bilo neophodno još jednom podvući da, na taj način artikulisana teorija, ako već jeste jedna mapa, predstavlja samo singularno i partikularno umrežavanje, povezivanje i spajanje već postojećih teorijskih diskursa u jednu – potencijalno novu – teorijsku mapu.

3.3.3. Pjer Mašere: delatnost književne proizvodnje

184

Knjigom *Teorija književne proizvodnje* (*Pour une théorie de la production littéraire*, 1966) Pjer Mašere teoretizuje jednu tradicionalističko-konvencionalnu, buržoasko-elitnu umetničku praksu – *književnost* – u skladu sa materijalističkim pretpostavkama karakterističnim za francuski altiserovsko-neomarksistički diskurs šezdesetih godina. Postavljajući i razmatrajući bazična epistemološka i metodološka pitanja koja se mogu javiti na tom mestu (šta je *književna kritika*, šta podrazumeva praksa *proučavanja književnih dela*, kakav *oblik znanja* obezbeđuje i nameće književnost?),[529] Mašere istražuje različite neupitne pretpostavke klasičnih metajezika o književnosti (govori teorije i istorije književnosti, stručne kritike itd.); no, rezultat takvog ispitivanja, širinom svojih opštih teorijskih zaključaka, značajno prevazilazi uske i formalne okvire književne problematike, pa je istovremeno od generalnog značaja i za epistemologiju savremene teorijske prakse. Mašereov projekat, u stvari, prilično je kompleksan, i u ovom delu rada sagledava se u svom krajnje suženom obliku, ponajviše u odnosu na teorijske probleme koji se formiraju prilikom teoretizacije same prakse – kao i pojma – *književne proizvodnje*, koja je ne samo konceptualno već i terminološki, kao jedna sintagmatska formulacija, ključna za teorijski diskurs ove studije.

Teorijski ulog Mašerea usmeren je ka marksističkom demaskiranju navodne samorazumljivosti situacije u kojoj *okružujući diskursi* – teorije, interpretacije, uvrežene predrasude o visokoj umetnosti i popularnoj kulturi – obrazuju polje *sveta književnosti*.[530] Ovaj autor želi da istraži temeljno ideološku ulogu književnosti, odnosno njenu potencijalno saučesničku ili, pak, podrivajuću poziciju naspram fundamentalne ideološke strukture, te markira i objasni jednu kompleksnu društveno-proizvodnu konfiguraciju kojom je delatnost pisanja simbolički prevedena i prepoznata kao prestižna spisateljska aktivnost povlašćene figure „pisca“. Pa ipak, u odnosu na centralnu problematiku ovog rada, od posebne je važnosti Mašereovo uspostavljanje pojmovne distinkcije između dve teorijske paradigme (zapravo, u odnosu na Altiserovu preciznu terminologiju, prva od njih jeste pre *ideološka*, dok je tek druga *teorijska*), paradigme predočene i zastupljene upotrebom dva termina, a koji se nalaze u podnaslovu segmenta knjige u kojem autor izlaže ovo važno sučeljavanje: „Stvaranje i proizvodnja“ („Création et production“).[531] Taj sasvim kratak tekst jeste možda najbolja, najsažetija i najpreciznija eksplikacija razlike između dve pozicije u shvatanju

[529] Pierre Macherey, *Teorija književne proizvodnje*, *op. cit.*, str. 10.
[530] Pogledati belešku br. 189.
[531] Pierre Macherey, „Stvaranje i proizvodnja“, u *Teorija književne proizvodnje*, *op. cit.*, str. 62–64.

književne delatnosti i književnog rada – a moglo bi se reći da su i danas, tačno pola veka nakon objavljivanje Mašereove knjige, obe podjednako u opticaju kao dve društvene diskurzivne pozicije.

Prema Mašereovom tumačenju, zamisao i praksa književnosti je – barem u svom modernom, buržoaskom obliku – neraskidivo povezana sa *humanizmom*: „Reći da je pisac, ili umjetnik, stvaralac znači staviti se u ovisnost o humanističkoj ideologiji.“[532] O ovom svetonazoru već je bilo reči u aktuelnom potpoglavlju: u mašereovskoj interpretaciji, jedan od temeljnih problema humanizma jeste to što ovaj pogled na svet, iako pretenduje na sekularnost svog diskursa, jeste „tek vrlo površno kritika religiozne ideologije: on [humanizam] u njoj ne osporava ideološko, već samo posebnu ideologiju koju želi zamijeniti drugom.“[533] Zbog toga, kad god se *ozbiljno* (a to, u ovom slučaju, znači: materijalistički, marksistički) raspravlja o književnosti, u pokušaju da se razotkrije mistifikacija koja prati njenu delatnost, uvek se mora uzeti u obzir problem humanizma prećutno upisan u njenu praksu. Ovaj *humanistički upis*, koji rezultira jednim posebnim oblikom metafizike, otkriva se već kroz diskurs koji ga prati, odnosno kroz termine kojima se književnost uobičajeno imenuje i označava, podjednako u specijalizovanim naučno-akademskim i kritičarskim govorima koliko i u govoru svakodnevice. Kao što je dobro poznato u – fukoovski zasnovanom – metodu *analize diskursa*, već upotreba terminâ ukazuje na određeni diskurs, specifičnu poziciju sa koje se govornik obraća: tako, označavanje književnosti kao „stvaralaštva“ nije tek neutralni čin jednog iskazivanja, već performativna aktivnost kojom se neizbežno zapada u metafiziku humanizma. Ključni sukob u Mašereovoj teoriji književnosti upravo je uspostavljen na pojmovno-terminološkom konfliktu *stvaranje* – *proizvodnja*, gde se ovaj autor, predstavljajući svoju argumentaciju, nedvosmisleno zalaže za potonji termin: „Prije nego što raspolažu djelima, koja su njihova tek nakon mnogih stranputica, ljudi ih moraju *proizvesti*: ne magijom nadolaska, već pomoću doista proizvodnog rada.“[534] Jer, „umjetnost nije djelo čovjeka, već onoga koji ga proizvodi“, a „taj proizvođač nije subjekt usredotočen na svoje stvaranje: on je sam element jedne situacije ili sistema“, pa tada oznaka „stvaralački rad“ ne služi kako bi se imenovao „stvarni proces, već religiozna formula“[535]. Mašere opisuje niz preduslova koji su, hronološki, već ustanovljeni i postoje pre koncipiranja i neposredne realizacije jednog književnog teksta: „djelu prethodi uvijek pretjeran ideološki plan, kojega postojanje zastire i daleko nadmašuje odluku pojedinca, autora; tu je, također, i

[532] *Ibid.*, str. 62.
[533] *Ibid.*, str. 63.
[534] *Ibid.*
[535] *Ibid.*

sav taj 'materijal za pisanje', popis figura i fabula, bez kojeg se ništa ne može uraditi i koji ne bi postojao kad bi ga trebalo svaki put iznova izmišljati."[536] Ovim se radikalno negira romantičarski i modernistički – ali, pre svega, humanistički – narativ o kreativnosti kao spontanom i neponovljivom *ex nihilo* činu *stvaralačkog genija*, te autorove slobode samosvesti: stoga „sva razmatranja o nadarenosti, o subjektivnosti (u smislu unutrašnjosti) umjetnika", jesu, rečju Mašerea – *nezanimljiva*.[537] U pitanju je narativ koji je – kao i svaki drugi društveni konstrukt – istorijski utemeljen u odnosu na društvene potrebe jedne kulture: „Nasuprot ovim metafizičkim i natprirodnim predodžbama treba istaknuti koherentno shvaćanje poziva pisca koje se ne brka s vještinom pisanja (ne radi se o opisivanju književnog ili umjetničkog rada kao čiste tehnike). Ovaj rad je moguć samo zato što odgovara jednom povijesnom zahtjevu, stanovitoj nužnosti da se u datom trenutku radi u posebnim uvjetima."[538] Autor stoga ukratko zaključuje: „Razumljivo je zbog čega je na ovim stranicama [stranicama *Teorije književne proizvodnje*] ispušten termin *stvaranje* i sistematski zamijenjen terminom *proizvodnja*." [Podvukao L.B.][539]

Predstavljene Mašereove teze – kao i druga epistemološka i metodološka zapažanja, izostavljena iz praktičnih razloga tekstualne ekonomije rada – ključni su teorijski uvidi materijalističkog tumačenja književnosti. Posebno ako se ima u vidu generalno slab interes Luja Altisera za direktnim teoretizovanjem određenih primera umetničke produkcije, Mašereova teorija izuzetno je korisna i egzemplarno-pokazno eksplanatorna kao neposredna aplikacija *tvrdog teorijskog govora* na konkretna književna dela autora kao što su Balzak, Tolstoj (Lev Nikolayevich Tolstoy) ili Žil Vern (Jules Verne).[540] No, sa stanovišta njegovog prepoznatljivog – marksističko-materijalističkog – žargona, Mašere konsekventno upotrebljava termin na kojem je zasnovan jedan od središnjih pojmova ove studije, te koji se upravo izvodi iz *mašereovskog diskursa*: sintagma *tekstualna produkcija*, čime se oznaka „književna proizvodnja" označiteljski transformiše u jedan novi termin – i, posledično, novi teorijski pojam. (Uzgred, u ovom radu je pomenuti termin – „tekstualna produkcija", uz njene srodne terminološke varijante i varijacije – učestalo bio zastupljen i u prethodnom poglavlju, posvećenom eksperimentalnoj književnosti na nemačkom govornom području, čak iako nemačko-austrijska kulturalna pozicija pripada drugačijem epistemološkom kontekstu: bila je

[536] *Ibid.*, str. 171.
[537] *Ibid.*, str. 64.
[538] *Ibid.*, str. 171–172.
[539] *Ibid.*, str. 64.
[540] Cf. Pierre Macherey, *Teorija književne proizvodnje*, *op. cit.*

to, u skladu sa ponuđenom teoretizacijom, pozicija *kritike jezika*, a ne *materijalno-tekstualistički poststrukturalizam*.)

Do sada je u ovom potpoglavlju potreba za materijalističkom teoretizacijom književnosti, odnosno tekstualne produkcije, bila realizovana kao jedan antihumanistički teorijski diskurs, koji je imao za cilj da pokaže realnu proizvodnost prakse pisanja, te da dekonstruiše i otvoreno destruiše tradicionalni pojam i diskurs „književnosti", dok se analizom nije razmatrala konkretna društveno-kulturalna revolucionarnost samih eksperimentalnih književnih tekstova s obzirom na tako pretpostavljenu *politiku antihumanizma*. No, jedna francuka teorijsko-književna radikalna platforma eksplicitno je demonstrirala svojim kolektivnim delovanjem, a zatim i kroz individualni rad njenih članova, realni revolucionarni potencijal književne prakse kroz njeno saodnošavanje sa marksističko-materijalistički zasnovanom teorijom pisma: u pitanju je grupa autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel*.

3.3.4. „Tel Quel": jedna „teroristička" teorijsko-književna platforma

Prema tumačenju Patrika Frenča, teorijskom i književnom produkcijom[541] grupe *Tel Quel* paradigmatično je iniciran početak novog epistemološkog razdoblja simptomatično imenovanog kao *epoha teorije*[542], čime međutim nije ponuđena samo jedna nova teorijska interpretacija književnosti i njene istorijsko-društvene pozicioniranosti, već je temeljno dovedena u pitanje i sama uloga i funkcija teorijskog metajezika, kao i retoričnost njegovih partikularnih žanrovskih modusa.[543] Grupa je prvenstveno delovala kroz svoje glasilo – istoimeni časopis[544] – između 1960. i 1982. godine; počevši od tada, Filip Solers, jedan od osnivača pokreta i njegovih najuticajnijih članova, otpočinje sa izdavanjem revije *L'Infini*, koja izlazi i danas.[545] Pored Solersa, značajni predstavnici pokreta bili su – abecednim redosledom – Žan Luj Bodri (Jean-Louis Baudry), Žan-Pjer Faj (Jean-Pierre Faye),

---

[541] Za istorijski pregled odnosa teorijsko-esejističke i književno-fikcionalne produkcije pokreta, videti: Michel Condé, „'Tel quel' et la littérature", u *Littérature*, br. 44, decembar 1981, str. 21–32.
[542] Ova formulacija nalazi se u samom nazivu Frenčove knjige. Patrick Ffrench, *op. cit.*
[543] Rečima Miška Šuvakovića: „Novi pojam 'teorije' nije označio postavljanje i izvođenje novih naučnih ili paranaučnih sistema mišljenja i sistema o mišljenju na način tradicije zapadne filozofije i humanističkih nauka, već, pre svega, praksu izvođenja događaja teoretizacije u različitim, najčešće, hibridnim društvenim, kulturalnim i umetničkim situacijama. Teoretizacije se razvijaju izvođenjem platforme intertekstualnosti (...)" Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", u *Figure u pokretu...*, *op. cit.*, str. 282. Ovaj tekst ujedno predstavlja sažet prikaz teorijske, političke i ideološke pozicije pokreta i časopisa.
[544] No, kada je reč o njihovoj izdavačkoj produkciji, *politika telkelovaca* bila je predstavljena i uređivanjem teorijsko-književne edicije istog naziva u izdavačkoj kući *Seuil* (*Collection „Tel Quel"*).
[545] U trenutku realizacije ovog rada, objavljeno je 136 brojeva časopisa *L'Infini*.

Žan-Žozef Gu (Jean-Joseph Goux), Julija Kristeva, Marselin Plejne (Marcelin Pleynet), Žan Rikardu, Deni Roš (Denis Roche) i drugi,[546] a u časopisu su svoje tekstove objavljivali i neki od najpoznatijih autora francuske teorije (Bart, Derida, Fuko).[547] Tokom izdavačkog perioda nešto dužeg od dve decenije, u časopisu *Tel Quel* su prvobitno istraživana heterogena pitanja povezana sa avangardnom književnom produkcijom, te mogućnošću njene teoretizacije, što je vremenom značajno prošireno na dosta opštija proučavanja, o čemu svedoče i podnaslovi naziva časopisa, koji su se menjali prateći neprestane transformacije u teorijskim, političkim i ideološkim pozicijama samih *telkelovaca*: „Lingvistika. Psihoanaliza. Literatura", „Nauka. Književnost.", „Književnost. Filozofija. Nauka. Politika."[548] Izvorno ispitujući načelnu adekvatnost teorijskih metagovora za tumačenje književnih dela, *telkelovci* su, još u prvoj deceniji rada, nomadski prešli različite prostore metajezikâ – od strukturalističko-formalističke analize, imanentne unutrašnjoj logici i strukturaciji teksta, preko materijalističke interpretacije književnosti i razotkrivanja njene ideološke uloge u buržoaskom društvu kao što je francusko, do otkrića neposredne revolucionarne potencijalnosti književne i teorijske prakse. Specifičan za rad pokreta bio je – postupno realizovan – prelaz iz teorije *o* književnosti (uverenje da postoji teorijsko-naučni metajezik) u tekstualnu ravan *književne teorije* (tvrdnja da nema teorijsko-naučnog metajezika u čistom, neutralno-objektivnom obliku)[549] – potonjim diskursom svesno se zamagljuju granice između teorijskog govora i predmeta tog iskazivanja. *Tel Quel* je pokret nesumnjivo zaslužan za jednu novu „književnu teoriju i književnu praksu" (*Literaturtheorie und -praxis*)[550]: svojim *tekstualnim radom*, njegovi članovi izvode radikalno uodnošavanje i saodnošenje drugostepenog teorijskog metajezika i prvostepene tekstualne produkcije, čiji je rezultat materijalizovan nekonvencionalnim hibridnim žanrom *pisanja* koje izmiče klasičnim kategorizacijama. Ovaj subverzivni, kasnije i otvoreno revolucionarni aspekt tekstualne prakse *telkelovaca – spisateljska delatnost kao teorijsko-književna proizvodnja*, po čemu je grupa možda i najviše postala globalno prepoznatljiva – detaljnije se teoretizuje u nastavku.

Hans-Joahim Miler (Hans-Joachim Müller), u svojoj studiji kojom analizira najradikalnije romane *telkelovaca*, istovremeno ponudivši i opštu teoretizaciju i

---

[546] Cf. Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", u *Figure u pokretu...*, *op. cit.*, str. 283.
[547] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 1.
[548] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 610. Ovaj poslednji sintagmatski niz – podnaslov – zadržava se do kraja sedamdesetih godina, kada biva proširen na sledeći skup pojmova i kategorija, koji ostaje do gašenja časopisa 1982. godine: „Književnost. Filozofija. Umetnost. Nauka. Politika."
[549] Cf. Marko Juvan, „Teorija kao književnost, književnost kao teorija", u *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, *op. cit.*, str. 46–47.
[550] Hans-Joachim Müller, *Der französische Roman von 1960 bis 1973: Tel Quel und Maurice Roche*, Athenaion, Wiesbaden, 1975, str. 1.

kontekstualizaciju delovanja grupe, razlikuje tri faze u dotadašnjem razvoju pokreta, a to znači do sredine sedamdesetih godina prošlog veka, kada je objavljena knjiga *Francuski roman od 1960. do 1973. godine: Tel Quel i Moris Roš* (*Der französische Roman von 1960 bis 1973: Tel Quel und Maurice Roche*, 1975).[551] Sažetim obrazloženjem Milera, „faza 1 je u celosti pod uticajem novog romana i ruskog formalizma, faza 2 pod uticajem Deride, Fukoa i Lakana, kao i jednog materijalističkog, marksističko-lenjinistički orijentisanog shvatanja jezika, a faza 3 pod uticajem događajâ maja 1968, uz prateću ideologizaciju i učvršćivanje pozicija faze 2“[552]. Drugim rečima, izvorno formiran pod uticajem tekstualne prakse francuskog novog romana, istovremeno zasnivajući svoj interpretativni metod književnosti na formalističkim proučavanjima i analizi književnog teksta, *Tel Quel* se postepeno transformiše u platformu radikalnog (neo)marksističkog, psihoanalitičkog i lingvističkog, a potom i maoistički revolucionarnog istraživanja društva, kulture i umetnosti, pre svega predočenog kroz tumačenje različitih oblika tekstualnosti. Istorijsko-hronološki predočeno, zaokret od proučavanja književnog teksta kao autonomnog estetsko-umetničkog objekta (faza 1) ka opštijem shvatanju funkcije teksta i tekstualnosti (faza 2) anticipira intertekstualnu[553] potencijalnost društvene i kulturalne revolucije (faza 3). No, navedenim etapama u razvoju pokreta mogla bi se priključiti još jedna faza (br. 4), koja je usledila nakon uvida *telkelovaca* u fatalne ishode Maovih ekstremnih reformi u organizaciji i upravljanju kineskim društvom, te kasnijom posetom Sjedinjenim Američkim Državama, kao prostoru „liberalnog pluralizma“ i mestu posleratnih „umetničkih revolucija“.[554] Ukoliko bi se na ovaj način – dakle, dijahronijski – pratila smena naučnih i teorijskih metoda kojima su se u svojoj tekstualnoj produkciji služili članovi pokreta, časopis *Tel Quel* predstavlja svedočanstvo o smeni strukturalističkog pristupa poststrukturalizmom, *od naučnog jezika ka poližanrovskoj tekstualnosti*, a upravo strukturalistička i poststrukturalistička problematika (pitanja jezika, znaka, teksta, pisma – koja sada zadobijaju svoje novo, alternativno teorijsko čitanje), naznačena prethodnim potpoglavljima rada (br. 3.1, 3.2), pronalazi se u središtu *telkelovskih* istraživanja.

---

[551] *Ibid.*, str. 17–21.
[552] *Ibid.*, str. 17.
[553] Ne bi se smelo zaboraviti da je Kristevin koncept intertekstualnosti – mnogo pre nego što je, tokom osamdesetih godina, u poljima istorije i teorije književnosti postao kanonizovan i pacifikovan u vidu jednostavnog proučavanja citatnosti u književnim delima – izvorno bio koncipiran kao jedna, tada nesumnjivo radikalna i subverzivna, teorija društva i teorija subjekta, koja svedoči o opštoj i međusobnoj povezanosti svih tekstova kulture. Cf. Marko Juvan, *Intertekstualnost*, *op. cit.*, str. 49–57.
[554] Cf. Miško Šuvaković, „*Tel Quel*“, *op. cit.*, str. 294.

Radikalna interdisciplinarna teorijska platforma grupe *Tel Quel* izvodila je svoj teorijsko-književni rad intertekstualnim povezivanjem različitih i raznorodnih diskursa kao što su formalistička teorija književnosti, strukturalizam, poststrukturalizam, (neo)marksizam, feminizam i frojdovska i lakanovska psihoanaliza.[555] No, grupa je bila zaslužna ne samo za spajanje, povezivanje i uodnošavanje, već i za formiranje i konstituisanje pojedinih teorijskih pristupa, poput radikalne materijalističke teorije teksta i tekstualnosti, kao jedne od njenih centralnih diskurzivnih pozicija tokom druge polovine šezdesetih godina. Članovi pokreta *Tel Quel* nisu tek pasivno birali između postojećih teorijskih alternativa, već su i aktivno proizvodili i generisali nove teorijske diskurse, povezujući ih u jedan složeni, heterogeni govor, koji se ne bi mogao jednoznačno imenovati kao metajezik. Pri tome, nasuprot pojedinim tumačenjima, platforma pokreta, u svom intertekstualnom i interdiskurzivnom – ili, čak, transdiskurzivnom – povezivanju raznorodnih teorijskih, pa i književnih uticaja, jeste *hibridna* u svakoj od tri predstavljene faze njegovog rada i delovanja.[556] U ovom teorijskom kontekstu, hibridnost označava temeljnu nemogućnost jednostavnog svođenja različitih teorijskih diskursa *telkelovaca* na samo jedan, sintezom dobijeni metod ili pristup.[557] Štaviše, autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel* nikada i nisu nastojali da heterogenu skupinu pojedinačnih teorija, koje su primenjivali i pomoću kojih su operisali u svom hibridnom pismu, ograniče isključivo na jedan – navodno opšti i stabilni – totalni i sveprožimajući naučno-filozofski diskurs. Upravo iz tog razloga, tekstovi *telkelovaca* – koji nastaju u nestabilnom i neizvesnom preseku govorâ teorije, filozofije, esejistike i književnosti – često se intencionalno proizvode i generišu kao *teški za čitanje*,[558] pa tako njihovi autori, istražujući radikalnu diskurzivnost koncepta pisma i prakse pisanja, svojim radovima – iako naizgled bliskim naučnim i filozofskim spisima – nimalo ni ne nastoje da direktno uspostave eksplanatorni metajezik teorije. O takvom, performativnom karakteru tekstova *telkelovaca*, pismovnih struktura koje s namerom nisu proizvođene kao eksplikativne, rani Slavoj Žižek

---

[555] Cf. Patrick Ffrench, *op. cit.*

[556] Naime, karakteristično je da gotovo svaku fazu u razvoju pokreta – pa čak i početnu, koja je od svih faza bila najbliža proučavanju književnosti u užem smislu – odlikuje međusobno prožimanje raznorodnih teorijskih diskursa; na taj način, teorijski rad grupe *Tel Quel* prepoznaje se kao konsekventno hibridan po svom diskurzivnom i metodološkom karakteru. Dakle, čak i početna istraživanja, koja se često odbacuju kao nedovoljno radikalna i ne toliko teorijski autorefleksivna i inovativna kao kasnije faze u praksi *telkelovaca*, zapravo su takođe ekstremna u konkretnom i specifičnom društvenom kontekstu svog delovanja. Za problematizaciju najčešće nekritičke osude p[56]faze u radu grupe, videti: Danielle Marx-Scouras, „Requiem for the Postwar Years: The Rise of *Tel Quel*", u *The French Review*, Vol. 64, No. 3 (Feb., 1991), str. 407–416.

[557] Cf. Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 112.

[558] Za francusku publiku su, u tom smislu, posebno bili zahtevni, i čak previše izazovni, romani članova pokreta – nasuprot tekstovima novog romana, koji su, uprkos izvornom protivljenju i suprotstavljanju kritike, naišli na relativno solidnu recepciju. Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 56. Za teoretizaciju odabranih *telkelovskih* romana takvog modusa diskurzivnosti, videti: Hans-Joachim Müller, *op. cit.*

piše sledećim rečima: „Tako i u tekstovima *Tel-Quel*-a sav govor o označiteljnoj praksi, pismu/čitanju koje tek proizvodi smisao, a samo nema smisla niti ga 'izražava', smera na to da nama otuđi ideologijsku samorazumljivost govora kao sredstva komunikacije, izraza, nosioca značenja, znaka koji nama nešto predstavlja itd., te da ujedno pokaže genezu ove samorazumljivosti u ekonomiji poretka Simbolnog."[559] Ova strategija bliska je prethodno predstavljenoj poststrukturalističkoj koncepciji teksta kao produktivnosti, koja se direktno suprotstavlja racionalnosti i utilitarnosti jezičke komunikacijske razmene, te njenog idealizma kojim se pretpostavlja da se taj verbalno-pismovni transfer obavlja *bez ostatka*, jednog *viška smisla*. Predočeno srodnim teorijskim žargonom, u pitanju je distinkcija između pojmova iz važne binarne opozicije koju uvodi Julija Kristeva, raspravljajući o problemima tekstualne produktivnosti – *feno-tekst* (*feno-texte*) kao „površinska datost izjave, znakova" i *geno-tekst* (*geno-texte*) kao performativnost „produkcijskih operacija"[560].

U jednom od teorijsko-kritičkih tekstova, termin „neoformalizam" upotrebljava se kao zajednički imenitelj produkciono-spisateljske delatnosti članova grupe *Tel Quel*.[561] Međutim, doslovno shvaćen, pomenuti termin ne čini se adekvatnom pojmovnom oznakom tekstualne prakse *telkelovaca*, zbog toga što je pokret, nezavisno od svojih radikalno formalnih istraživanja prostora tekstualnosti (usko-*književna* avangardna produkcija), sve vreme eksplicitno insistirao na političnosti svog diskursa, kao i na otkrivanju novih uslova izvođenja konkretne društvene revolucije (to najdirektnije može biti ilustrovano interesovanjem pokreta, u njegovoj trećoj fazi, za Maovu kulturnu revoluciju, nakon koje je usledila i poseta pojedinih članova grupe Kini 1974. godine)[562]. Ukoliko u toj praksi i postoje istraživanja formalističke orijentacije, to zasigurno nisu isključivo unutar-tekstualne formalne operacije, već pre, takoreći, *angažovani formalizam* – ovo pitanje upravo je bio jedan od predmeta sukoba između Solersovog projekta *Tel Quel* i Rob-Grijeovog projekta novog romana.[563] Pokret, stoga, svojim delovanjem značajno prekoračuje disciplinarnu zatvorenost i društvenu sigurnost čisto pismovne prakse – ma koliko ona potencijalno bila radikalna i prestupnička u svojoj partikularnoj eksperimentalnoj tekstualnosti – *iskoračujući* u „stvarnost", ali – u skladu sa ekstremnom poststrukturalističkom, upravo *telkelovskom* interpretacijom – stvarnost

[559] Slavoj Žižek, „Marksizam/Strukturalizam: pokušaj razgraničenja", *op. cit.*, str. 520.
[560] *Ibid.*, str. 521. Za izvornu Kristevinu distinkciju, videti: Julia Kristeva, „Genotext and Phenotext", u *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984, str. 86–89.
[561] N. Rževskaja, *op. cit.*
[562] Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", *op. cit.*, str. 292.
[563] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 604.

označiteljske prakse (*pratique signifiante*),[564] isključivo sačinjene od raznorodnih tekstova kulture. Ovaj pojam – koji, međutim, ne bi trebalo poistovetiti niti identifikovati sa tradicionalnijom koncepcijom *prakse označavanja* (*pratique significative*) – određuje se, u najopštijem smislu, kao „proces proizvodnje značenja"[565] u određenom društvu i kulturi, čime se opisuje složena relacija „teksta, konteksta i subjekta"[566]. Na tom tragu, jedna od osnovnih – ujedno i najradikalnijih – premisa *telkelovske* pozicije zasniva se na pretpostavci o mogućnosti teorijsko-terorističkog izvođenja revolucije koja je pre svega usko vezana za transgresivnu i subverzivnu diskurzivnost tekstualne prakse i tekstualne produkcije (retrospektivno opisujući svoj rad u odnosu na politiku časopisa i pokreta *Tel Quel*, Solers ističe: „Da, gospodine, mi smo bili teroristi! I teoretičari."[567]). Revolucija u poretku i registru jezika, odnosno teksta, jeste revolucija sa realnim društvenim i materijalnim konsekvencama: ovu hipotezu paradigmatično i najdoslednije zastupa već sâm naslov uticajne studije Julije Kristeve – *Revolucija pesničkog jezika* (*La Révolution du langage poétique*, 1974).[568] Zbog toga je tekstualno-realno delovanje *telkelovaca* zasigurno kompleksnije od sartrovske (Jean-Paul Sartre) koncepcije angažmana – jer, kada raspravlja o odnosu proizvodnje teorijskog diskursa i tekstualnog izvođenja svog *revolucionarnog pisma* (*écriture révolutionnaire*), *Tel Quel* referiše na altiserovski pojam teorijske prakse, pokazujući da ne postoji neupitna razdvojenost između *teoretskog* i *praktičnog rada* – drugačije iskazano, razlika između pisanja teksta i društvene akcije.[569] *Tel Quel* svojom teorijsko-spisateljskom praksom, sasvim praktično i pragmatično – a to znači realno i neposredno aktivistički – spaja Marksovu materijalističku interpretaciju društva i antihumanistički neomarksizam Luja Altisera sa poststrukturalističkom teorijom teksta, tekstualne produkcije i transgresivno-avangardne književnosti u jednu – svakako *pre heterogenu nego homogenu*[570] – platformu hibridne revolucionarne prakse.

Materijalistička teorija teksta i tekstualne produkcije koju – dakle: nesistemski, necelovito i fragmentarno – razvijaju članovi grupe *Tel Quel* utemeljena je na materijalnosti

---

[564] Julia Kristeva, „The Signifying Process" i „Four Signifying Practices", u *Revolution in Poetic Language*, *op. cit.*, str. 68–71; 90–106.
[565] Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4...*, *op. cit.*, str. 32.
[566] Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", *op. cit.*, str. 290–291.
[567] Preuzeto iz: *Ibid.*, str. 291.
[568] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, *op. cit.*
[569] Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", *op. cit.*, str. 291–292.
[570] *Tel Quel* svoju heterogenu teorijsku poziciju programski predstavlja najpoznatijom kolekcijom tekstova grupe, *Teorija skupova* (*Théorie d'ensemble*, 1968), kojom se fundamentalno određuju teorijski i ideološki ulozi pokreta i časopisa u novim društvenim okolnostima *šezdesetosme*. Knjiga se, na taj način, može čitati kao svojevrsni manifest koji, u trenutku svog objavljivanja, najdirektnije predočava *telkelovsku* radikalnu teoriju i politiku i kao svedočanstvo o jednom prelomnom istorijskom trenutku u francuskoj i zapadnoevropskoj kulturi. *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

pojma označitelja. Za razliku od Sosira, koji je privilegovao označeno nad označiteljem (ova esencijalistička pozicija dekonstruisana je već Deridinom *Gramatologijom*), sa *telkelovskom* poststrukturalističkom kritikom strukturalizma dolazi do izokretanja takvog odnosa, na čemu je insistirao još i Lakan, pa se sada materijalnost označitelja stavlja u prvi plan proučavanja.[571] Kao posledica ove, deridijanskim žargonom, inverzije mesta centra i margine, označitelj postaje centralni fokus metajezičko-teorijskih analiza. Kao što je rečeno, nije u pitanju tek *praksa označavanja*, već *označiteljska praksa*, koja neposredno proizlazi iz interventnosti i potencijalnosti označiteljâ, a ne označenih; naravno, ista promena fokusa karakteriše i neposrednu tekstualno-književnu – sada, *ka označitelju orijentisanu* – produkciju pokreta. Reč je o pojmu – preciznije, *terminu* – čije se značenje u pojedinim teorijskim govorima sasvim različito određuje, pa često i sami teoretičari i mislioci (pre svih, Lakan) predlažu više različitih „definicija".[572] (Poslednji termin se, opreznosti radi, stavlja pod znake navoda, zbog toga što se *definicija* u ovom kontekstu shvata samo kao pokušaj privremenog fiksiranja značenja „označitelja", jednog pojma – termina – koji, svojom glasovnom i pismovnom materijalnom datošću, odbija mogućnost da trajno bude određen.) Ova dimenzija *materijalnosti* – ne samo označitelja već i teksta – ukazuje na pismovno-tipografsku datost koja na kompleksne načine ostvaruje svoje referencijalne relacije, krećući se nestabilnom trajektorijom ka označenima, ali kojima se, prema Deridinoj zamisli *beskrajnog odlaganja*, nikada konačno ne približava. U ne samo karakteristično poststrukturalističkom, već i tipično *postmodernističkom zaokretu*, jedina realnost sa kojom se subjekt suočava jeste *realnost označiteljâ*, materijalnih elemenata znakova koji, zadržavajući se tek u ravni *površnosti* i *plošnosti* takvog susreta, zauvek ostaju bez svojih označenih. Ova neminovost sveta prekrivenog označiteljima tekstova – kao teza, iako drugačije konceptualno artikulisana, sasvim bliska fatalizmu jezičkog obrta – teorijski je dijagnostikovana i prepoznata od strane *telkelovaca*, koji su svojom praksom želeli da tu poziciju ekstremno zaoštre, te dovedu do njenih krajnjih granica: iz toga proizlazi jedna *strast za označiteljem*[573], koja se podjednako otkriva u književnoj praksi (*istraživanje poetskog jezika*), koliko i u produkciji metajezičkih spisa (*fetišizacija žargona teorije*). Interpretirajući Kristevin tekst „Ka semiologiji paragramâ" („Pour une sémiologie des paragrammes", 1967), Solers dolazi do sledećih zaključaka, kojima se sažeto opisuje ova novo-otkrivena,

[571] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 21, 82.
[572] Za listu od 20 definicija „označitelja", videti: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestup i/ili pristupi „diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, str. 460.
[573] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 21.

označiteljska logika teksta i pisma, a istovremeno predočavaju i najvažnije odlike *telkelovske* teorije tekstualnosti: 1. Broj *permutacija* elemenata jezika – njegovih znakova, odnosno označitelja – gotovo je neograničen, a na tom mestu se književnost pokazuje kao ona tekstualna praksa koja najdirektnije istražuje ovu generalnu potencijalnost; 2. *Kontradikcija* je uobičajena za svaki tekst, pa tako ona nije tek jedno odstupanje od konvencionalnog smisla, već odraz njegove heterogene prirode, pretpostavljajući kompleksnost svakog teksta kao nikada dovršene intertekstualne mreže; 3. *Telkelovski* pristup tekst sagledava u njegovoj produktivnosti, kao *odnose označiteljâ* a ne naspram njihove referencijalnosti: Deridnim primerom, *jezik matematike* u celosti je izgrađen od znakova koji ne upućuju na materijalni referent koji bi nužno postojao u stvarnosti; 4. Tekst se, konačno, shvata u njegovoj *auto-destruktivnoj negaciji* – on, u radikalnom modusu svoje tekstualnosti, ne proizvodi značenja koja bi se racionalno mogla razmenjivati u komunikacijskoj ekonomiji.[574]

Iz do sada iznete teorijske eksplikacije, jasno je da je *telkelovska* kritika strukturalizma (inače prethodno zastupljenog i promovisanog u fazi 1 pokreta) karakteristično poststrukturalistička: predmet njenog napada tokom druge polovine šezdesetih godina (faza 2) jesu ideja o sinhronijskoj statičnosti strukture, pretpostavka o nepromenljivosti odnosa dva sastavna elementa lingvističkog znaka, sosirovsko insistiranje na označenom i značenju kao stabilnim i fiksnim kategorijama itd.[575] Ali, prelaz sa jedne na drugu teorijsku platformu – iako je, kao što je rečeno, pokret oduvek bio heterogen u svojim uticajama, i nikada se nije držao tek jednog teorijskog pristupa – pre je označen opštim diskurzivnim iskorakom *iz metajezika strukturalizma u poststrukturalističko nehijerarhizovano rizomatsko pismo kao hibridnu formu tekstualnosti*. Naime, *telkelovci* izvode „kritiku strukturalizma kao naučnog metajezika pokazujući da ne postoji objektivan i egzaktan metajezik nezavistan od delovanja subjektivnosti: ideološkog, seksualnog, kulturalnog upisa subjekta, odnosno, da se kritika *naučnog fetišizma* ostvaruje prelazom *praga pisma*, što znači metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne *subjektivnosti* unutar teorijskog pisanja kao društvene prakse."[576] Tako, prethodno naznačena *transdiskurzivnost govora pokreta „Tel Quel"* imenuje hibridno poližanrovsko pismo u kojem se teorijski i filozofski diskurs uodnošava sa figurama književno-pesničkog jezika: materijalni produkti takvog saodnošavanja jesu transgresivni tekstovi koji se, svojim retoričkim i diskurzivnim strategijama ne mogu

[574] *Ibid.*, str. 92.
[575] Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", *op. cit.*, str. 285.
[576] *Ibid.*, str. 288.

adekvatno uzglobiti u dominantne diskurse jednog društva i kulture i, konkretno, hegemona pravila uspostavljena u naučno-akademskim ili u književnim zajednicama.

U ovoj praksi, *pismo* jeste jedno od glavnih instrumenata – ali, istovremeno, i neporeciva označiteljska realnost – izvođenja tekstualnosti, kao i neposredne materijalne produkcije teorijskih i književnih spisa. Ovim pojmom – koji, dakle, Bart istražuje još u svom *Nultom stupnju pisma* – u teoriji grupe *Tel Quel* označava se i objašnjava jedan beskonačni i neprekidni proces, *pisanje*, proizvodno-kreativni čin tekstualnog rada i rada sa tekstualnošću, koji se ne može zatvoriti niti finalizovati ili okončati imaginarnim okvirima idealizovane forme umetničkog ili književnog „dela".[577] Za *telkelovce*, „glas pisanja (...) progovara kroz telo pisca, ne kroz njegov intencionalni ego, niti kroz njegovo nesvesno. To je jezik sâm (...)"[578]; takvom konceptualizacijom ukida se humanističko-esencijalistička ideja o jeziku – govoru, pismu – kao transparentnom mediju kroz koji se autor izražava, a istovremeno se podriva i ideja „ekspresivn[e] subjektivnosti književnosti"[579]. Pa ipak, to ne znači da je u celosti iščezla „subjektivnost pisca", već da individualni proizvođač teksta – u svojevrsnoj *telkelovskoj* reinterpretaciji Bartovog koncepta smrti autora – jeste *žrtvovan*, kako bi se, u njegovom odsustvu, ustupilo mesto čistoj materijalnosti samog teksta.[580] Pisanje, stoga, jeste radikalna tekstualna praksa koja interveniše u simboličkom i imaginarnom poretku društva, a njegove konkretne konsekvence jesu – označiteljski – materijalne. No, trebalo bi imati u vidu, u skladu sa ranije izloženom distinkcijom, da se pojam pisma i pisanja u *telkelovskom* teorijskom radu shvata čak i kao direktna i nedvosmislena fetišizacija samog grafizma pisane, odnosno štampane reči – trilogija romana *Compact* (1966), *Circus* (1971) i *CodeX* (1974) Morisa Roša, koji je uz *Tel Quel* centralni predmet pomenute Milerove studije,[581] primeri su „narativa deformisanih heterogenom i polifonom tipografijom"[582]. S tim u vezi, potrebno je jasno podvući da se, pored prethodno navedenih *teorijskih* i *filozofskih* uticaja, diskurzivna praksa grupe *Tel Quel* podjednako formira i u procesu otkrivanja ili ponovnog čitanja *književnih radova* – ekstremno *graničnih tekstova* (*textes limites*) autora kao što su de Sad (Marquis de Sade), Lotreamon (Comte de Lautréamont), Antonen Arto (Antonin Artaud) i Žorž Bataj (Georges Bataille).[583] Potonji književnik-mislilac upravo je zaslužan za promišljanje ideje *prestupa* i *prestupništva* naspram društvenih i kulturalnih zakona, uvodeći

[577] Cf. Roland Barthes, „From Work to Text", *op. cit.*
[578] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 1.
[579] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 622.
[580] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 86.
[581] Hans-Joachim Müller, *op. cit*, str. 50–58, 74–78.
[582] Patrick Ffrench, *op. cit.*, 195.
[583] *Ibid.*, str. 2, 55.

koncept *transgresivnosti* (*transgressivité*), koji *telkelovci* često primenjuju kao mogući kriterijum procene radikalnosti određene tekstualne prakse.[584] Sama transgresija grupe *Tel Quel* manifestovala se na različite načine – od promovisanja subverzivnih teorijskih pristupa do avangardne proizvodnje nemimetičkih, anti-reprezentacijskih[585] književnih tekstova: međutim, najveće *telkelovsko tekstualno prestupništvo* – naravno, ne u opštem smislu, već u odnosu na partikularni teorijsko-problemski okvir ove studije – jeste *programski postavljeno povezivanje diskursâ teorije i filozofije sa govorom književnosti izvedeno specifičnom teorijsko-tekstualnom produkcijom*. U kontekstu ove pismovne proizvodnje nastaje žanr takozvane *teorijske fikcije* (*theoretical fiction*) – koja „teoretizuje samu sebe, proizvodi teoriju i strateški je oblikovana teorijom"[586].

Grupa *Tel Quel*, mnogo godina nakon njenog praktičnog rasformiranja, i dalje zadržava svoj radikalni status jedne ekscesne intertekstualne i transdiskurzivne teorijsko-književne platforme.[587] Ta platforma, kako je objašnjeno, ne uodnošava samo postojeće teorijske pristupe,[588] već i obezbeđuje nove pozicije, a jedan opšti sintetičko-zbirni naziv takvog diskurzivnog hibrida glasio bi: *marksističko-materijalistička psihoanalitička teorija teksta i tekstualnosti realizovana revolucionarno-transformativnom praksom pisanja*. U skladu sa predstavljenom tekstualnom strategijom pokreta kojom se negira tradicionalni koncept sinteze, a pre propagira *pluralistička koegzistencija* suprotstavljenih teorija i filozofija, teorijsko-diskurzivni spoj *telkelovaca* „daleko je od glatkog, otkrivajući, na dubljem nivou, konflikte i pukotine"[589]. Mora se spomenuti da *telkelovci* – paradigmatični, ali i *originalni* predstavnici „terorizma teorije"[590] – izvode izuzetno kompleksno i *teško čitljivo* teorijsko pismo, žargonski prepuno neologizama[591] koji strateški usložnjavaju i otežavaju njegovo čitanje, recepciju i razumevanje. U pitanju je *fascinacija teorijom* – pri čemu se „teorija" shvata kao jedna posebna vrsta francuskog poststrukturalističkog, ali svakako i *telkelovskog* pisma – ili, preciznije, *fascinacija teorijskim diskursom kao hermetičnim,*

---

[584] Miško Šuvaković, „*Tel Quel*", *op. cit.*, str. 293–294.
[585] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 67.
[586] *Ibid.*, str. 68. Videti i: *Ibid.*, str. 140–160. Ovako izložena definicija teorijske fikcije diskurzivno veoma podseća na Damišovu koncepciju *teorijskog objekta*. Yve-Alain Bois, Denis Hollier i Rosalind Krauss, *op. cit.*, str. 8.
[587] Za jedno teorijsko poređenje tekstualne prakse pokreta *Tel Quel* i metajezičkog rada grupe konceptualnih umetnika *Art&Language*, videti: Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4...*, *op. cit.*, str. 79–85.
[588] U pitanju su, još jednom, teorijski diskursi kao što su strukturalizam i formalizam u književnosti, odnosno Sosirova lingvistika, frojdovska i lakanovska teorijska psihoanaliza, marksizam, feminizam i drugi.
[589] Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 112. U stvari, ova napomena Patrika Frenča odnosila se na heterogenost zbirke *Teorija kolektiva* (videti belešku br. 568), iako je, u određenom smislu, komentar podjednako primenljiv i na celokupni rad grupe *Tel Quel*.
[590] *Ibid.*, str. 90.
[591] *Ibid.*, str. 89.

u-sebe-zatvorenim, autonomnim pismom, koja je odraz intelektualne klime Francuske tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, kada je „favorizovana proliferacija teorijskih sistema", čiji su sastavni koncepti, pojmovi i termini, međutim, često menjali svoja značenja, proizvoljno funkcionišući kao *plutajući označitelji* (*signifiants flottants)*.[592] Zbog toga, hibridnost platforme grupe *Tel Quel* markira početak savremene *epohe teorije*, zasnivajući i izvodeći aktuelni i još uvek retorički relevantni modus *transdisciplinarnog teorijskog pisma*. Imajući u vidu ovu tvrdnju, predložena kratka teoretizacija rada grupe *Tel Quel* suzila se i fokusirala na njegovu teorijsku koncepciju, kao i permanentnu realizaciju *tekstualne produkcije*, teorijskog pojma koji, u savremenom značenju termina, upravo uvode i elaboriraju *telkelovci*, a koji je primarni predmet istraživanja u ovom radu. Jednom opširnijom definicijom koja sumira dosadašnje izlaganje o pokretu, „tekstualna produkcija" mogla bi se precizno odrediti kao „ideja da tekst ne bi trebalo posmatrati kao objekt potrošnje – objekt koji dostavlja 'sliku' stvarnosti lepo upakovane za njegove konzumente – već kao *proces proizvodnje*, rad na grubim materijalima jezika, književnim normama i ideologiji u širem smislu kako bi se proizvodila kontinuirana transformacija značenja, nikada *fiksirana* u reprezentaciji"[593].

3.3.5. Nekoliko zaključaka o metodološkoj potencijalnosti materijalističke, označiteljski orijentisane teorije tekstualne proizvodnje

Teorijske i metodološke konsekvence zasnivanja materijalističke teorije tekstualne produkcije (u teorijskoj mapi predloženoj ovim radom, bile bi to pozicije koje zauzimaju Altiser, Mašere, *Tel Quel*) ogledaju se u sledećem: sa jedne strane, prethodno predočeni teorijski interpretativni okvir služi kao metajezik kojim se tumače, analiziraju i objašnjavaju prvenstveno raznorodne eksperimentalne – radikalne, subverzivne i transgresivne – tekstualne prakse; međutim, sa druge strane, pomenuti drugostepeni jezik teorije tekstualne produkcije može se retrospektivno primeniti na sasvim tradicionalne i konvencionalne oblike književnosti (Bart je bio pionir takvih egzotičnih teorijskih egzibicija)[594], obezbeđujući im, u interpretativnom činu te vrste, jednu novu čitljivost, vrednost, značenje i smisao. Pa ipak, u ovoj studiji je teorijski interes sveden i ograničen na one tekstove koji su intencionalno proizvedeni kao subverzivno-podrivajući radovi radikalne tekstualne prakse (u francuskoj

[592] *Ibid.*, str. 89–90.
[593] Celia Britton, „Structural Marxism: *Tel Quel* and Textual Production", u *The Nouveau Roman: Fiction, Theory and Politics*, St. Martin's Press, New York, 1992, str. 87.
[594] Rolan Bart, „Rasinov čovek", u *Književnost, mitologija, semiologija*, *op. cit.*, str. 55–109; Patrick Ffrench, *op. cit.*, str. 71.

kulturi, *Tel Quel* bio bi najekstremnija tačka takvog pisma i pisanja), koji autorefleksivno promišljaju sopstvenu alternativnu poziciju i odbijanje da budu uglobljeni u dominantni humanizam prisutan u diskursima teorije i istorije književnosti, odnosno humanizam ukorenjen u „književnom stvaralaštvu".

Materijalistički pristup književnoj praksi *altiserovsko-telkelovske* orijentacije neophodan je kao pokušaj izvođenja radikalne i, uvažavajući tadašnja saznajno-epistemološka ograničenja, *totalne* demistifikacije romantičarsko-modernističkih, odnosno humanističko-esencijalističkih narativa upisanih u književnu produkciju i *diskurs književnosti*. Ulozi članova pokreta *Tel Quel* najdirektnije su bili investirani u proces takvog demaskiranja, realizovan sa interpretacijske pozicije beskompromisnog materijalizma: „uništavajući shvatanje 'umetničkog dela' kao tobože jednog od mitova buržoaske mitologije, oni [*telkelovci*] u srž problematike postavljaju stvaralaštvo kao običan proizvodni proces, a umetnika kao tvorca materijalnih dobara, a ne kao svemogućeg tvorca, dok im je delo sâm produkat rada. (...) Upravo stoga, 'tel-kelisti' se odriču shvatanja kao 'književnost', 'delo', 'autor'."[595] Takvo dekonstruisanje i dekomponovanje književnosti kao jednog ideološki problematičnog diskursa, a ne tek neupitne društvne prakse, neophodno je ukoliko se teoretizacijom pretenduje na materijalistički pristup. Naravno, jedna pozno-poststrukturalistička pozicija podvukla bi nemogućnost doslednog izvođenja takvog direktnog, kritičkog napada, usled nužnosti saučesničkog povezivanja sopstvenog metagovora sa predmetom njegove kritike, ukazujući na kompleksnost opšte – upravo *ideološke* – relacije teorije i književnosti u intertekstualnom okruženju jednog društva i kulture.

U završnom delu ovog poglavlja raspravlja se o tekstualnoj praksi Alena Rob-Grijea i, zbog neophodnosti kontekstualizacije, fenomenu francuskog novog romana, koji je do sada bio spominjan samo u naznakama, kao važna književna referenca na čijim osnovama je *Tel Quel* prvobitno gradio svoju teorijsku poziciju, ali koju je ubrzo i napustio, već sredinom šezdesetih godina. Iako se mnogi *telkelovci* – pre svih, Filip Solers – zasigurno ne bi složili sa problematizacijom investiranom u narednu studiju slučaja (videti njihovu kritiku novog romana u potpoglavlju koje sledi), u nastavku se radikalnost materijalističkog antihumanizma teorijski istražuje u Rob-Grijeovoj tekstualnoj produkciji, a konceptualne granice *telkelovskog* napada na pismovnu praksu ovog autora rekontekstualizuju i reinterpretiraju.

[595] N. Rževskaja, *op. cit.*, str. 618.