

ВАСИЛИЈЕ МИЛНОВИЋ

КООПТАЦИЈА И АЛТЕРНАТИВА
Концепт авангарде у дискурсу студија књижевности

*Ал' оіікуд наједном нелагодності и пометіња?
(Како озбиљна су посітала сва лица?)
Заціііо ііако брзо улице и тіргови ііусііе
и свак одлази дома, оіісједнуіі мислима?*

*Заіііо јер ноћ ііаде а варвара нема.
Неки људи сіііііоііе с границе,
іііверде да варвара нема више.*

*Без варвара сада цііііо ће биіііи с нама?
Ти људи, на крају, беху неко рјешење.*

Константин Кавафи
Ицііекивање варвара¹

Како је једном приликом Сретен Марић, парафразирајући Малармеа, закључио: „Сваки савремени покушај лектире тежи да поема избије у критику, а критика у поему.” Појава нове врсте критичке активности, у другој половини XX века, представљала је нечувени изазов чврсто утврђеним правилима и научним модусима, који су до тада владали критиком, начинивши од те активности угаони камен интелектуалног академизма и институционализма. Чак и сам Сретен Марић, који је веома далеко од повлађивања новом критичком укусу, у свом тексту признаје: „....

¹ Константин Кавафи, *Сабране ііјесме*, превод Слободан Благојевић, „Свјетлост”, Сарајево 1988.

али мени се чини да та појава, нарочито кад узме толике размере и кад је тако толерисана, мора да је и објективно условљена”.²

Овај феномен, Пол де Ман именује као *кризу*, у смислу оне активности кад се размишљањем о себи дође до раздвајања између првобитне намере и онога што се неповратно удаљило од овога извора.³ Другим речима, оно што је Маларме говорио за поезију с краја XIX века и што ће свој врхунац имати у различитим видовима авангардног поетског испољавања с почетка XX века: да чин писања испитује сам себе све до размишљања о сопственом пореклу и следствено томе – сврси постојања; сада се може применити на саму књижевну критику, јер нова критика управо покушава да промишља сопствени разлог постојања и као један од резултата тог процеса уводи укидање привилеговања књижевног текста у односу на друге текстуалне форме. Ова широка заснованост нове критичке активности условила је две појаве, с различитим предзнаком. С једне стране, она је иницирала једно невиђено богатство креативно-уметничких техника и модуса критичког извођења и изражавања, од Бартових *Митологија* до Ихаб Хасанових *Паракриптика*... С друге стране, међутим, кроз ову широку заснованост авангардних критичких испољавања, у корпус тога су ушле и многе високо-модернистичке критичке активности, које су од нове критичке праксе, као наследнице револуционарног концепта поетске историјске авангарде, начиниле дисперзивно поље најразличитијих теоријских испољавања и тиме отупеле превратничку, субверзивну оштрицу аутентично авангардних настојања. Тако је нова критичка пракса, у великој мери, служила обогаћивању медијског или теоријског простора, а не измени система и вредности студија књижевности које би се управиле ка глобалној естетској револуцији у конкретном историјском смислу, како је то захтевала радикална уметничка пракса 20-их.

Зато је данас, када је о овој теми реч, суштински задатак савремених историчара и теоретичара уметности, као и авангардолога, да оштро раздвоје оно што има модернистички предзнак, а што се најчешће назива неодређеним терминима као што је: новија критичка пракса, од истинске револуционарне критичке авангардне делатности, која се, заправо, по захтевима и циљевима уопште не разликује од њене историјске поетско-уметничке претходнице. Ипак, актуелност те глобалне критичке праксе, сходно реченом, не проистиче из тога што она пише и говори о нечему

² Сретен Марић, предговор у: Пол де Ман, *Проблеми модерне критике*, Нолит, Београд 1975, 19.

³ Де Ман, исто, 40, 41.

новом, него из тога што на нов начин преиспитује традицију и интерпретира актуелну уметничку продукцију и то, за разлику од раније критике, уздржавањем од било каквог суђења (ранија критика и своје име дугује баш овој активности – *kritikos*, *krinein* – судити) или повлађивања традиционалним критичким критеријумима лепоте и вредности.

У не тако давној прошлости, филозофија је била она најближа сарадничка дисциплина књижевној критици, нарочито њена последња класична манифестовања, оличена у Бергсоновом витализму или Хусерловој феноменолошкој методи. Ову филозофску потпору и подлогу књижевној критици, још је Бенедето Кроче истицао као суштинску: „Критика значи *суд*, а суд претпоставља критериј пресуђивања, а *кријџериј* претпоставља појмовно мишљење, а *појмовно* мишљење претпоставља однос са осталим појмовима, а однос појмова, на концу, јесте *сисџем* или филозофија.”

Међутим, у новој критичкој свести, филозофија је постала тек један од помагала, у богатом спектру друштвених наука. Покушати какву синтезу свих оних највреднијих достигнућа нове критичке свести, подразумевало би, тако, једно енциклопедијско знање, које би обухватало познавање самих помоћних дисциплина међу друштвеним наукама, а онда и начин њихових примењивања у књижевно-критичкој обради. Радило се, заправо, о наставку сличних покушаја Хегела, Тена или Дилтаја из XIX века.

Можда је тај ерудитски проблем и утицао на то да дуго не буде баш јасно која је међу друштвеним наукама она суштинска помоћна дисциплина књижевној критици. Када су се појавиле студије Лисијена Голдмана о социологији јансенизма у XVII веку, чинило се да се социологија дефинитивно успиње на то место, нарочито с обзиром на Лукачеву естетску мисао. Међутим, појавом Клод Леви-Строса и његових *Тужних џироа* (1955), па потом и *Сџрукџуралне анџроџологије* (1958), са тог места је коначно потиснута социологија и инаугурисана антропологија. То је већ значајно закомпликовало ствари, јер се Леви-Стросова антропологија одликовала изузетно комплексним системом и тешком терминологијом. Ово је додатно закомпликовала лингвистика, која је потом ушла у арену књижевно-критичких интересовања, с обзиром на то да се она одликовала још комплекснијим стручним језиком и појмовима. Паралелно, постао је битан и утицај Жака Лакана, који је објединио сазнања структурализма и психоанализе, иницирајући поновно рађање неофројдизма. Ширење структуралистичких метода у циљу стварање једне опште методологије хуманистичких наука, својим есејом *Сџрукџура, знак*

и иџра у дискурсу хуманисџичких наука⁴ у потпуности је проблематизовао Жак Дерида, уводећи самим тим, заједно са многим другим новим теоретичарима француског таласа, у орбиту књижевних интересовања несагледиве могућности онога, што се по превазилажењу структурализма легитимно могло означити као – постструктурализам.

Сада су ствари, по књижевну критику и теорију, заправо постале незамисливе. Када би се данас покушало удовољити поменутом захтеву старога Крочеа, ко би данас уопште писао критике, када је филозофија већ одавно престала бити систем? Када дођемо до ове тачке, сви могући интерпретативни правци се чине релативни и у најбољем случају, само занимљиве или образоване смернице, а никако не – детерминистичка, чисто констативна или на било који начин – трајна правила. То је и разлог невероватне брзине смењивања различитих културалних учења и интерпретативних модуса, у другој половини XX века, где нови начини сагледавања стварности у кратком временском интервалу руше претходне, иако су ови недавно личили на крајњи интелектуални авангардизам. Управо саобразно оном процесу који је био карактеристичан за авангардну уметничку продукцију с почетка XX века. Као што је тада готово сваки стваралац био носилац једног „изма”, тако је сада готово свака критичка књига била носилац неке нове критичке праксе, па не треба да чуди што се у Француској за ову врсту критике користио термин *nouvelle critique*.

Леви-Строс је тврдио да је тумачење других увек начин да се дође до сопственог посматрања ега. Право антрополошко сазнање тако је могуће тек по окончавању процеса узајамног тумачења та два субјекта. Дакле, разлика интересубјективног односа постаје у дискурсу хуманистичких наука један од најбитнијих проблема. Ово нарочито долази до изражаја у постструктуралистичком сагледавању стварности, које се заснива на демократском потенцијалу везника „и”, који је, традиционално, по правилу раздвајао супротстављена гледишта. Ово, наравно, уводи праву вртоглавицу у промишљању ове проблематике, јер је традиционална поставка о повлашћеном посматрачу трајно укинута, те је завладао својеврсни радикални релативизам. „Не постоје никаква гледишта која се априорно могу сматрати повлашћеним, ниједна структура која би служила као модел другим структурама, ниједан постулат онтолошке хијерархије који би послужио

⁴ Жак Дерида, *Структура, знак и иџра у дискурсу хуманисџичких наука*, у: *Бела митологија*, прев. Миодраг Радовић, „Братство-јединство”, Нови Сад 1990, 131–155.

као организациони принцип за извођење посебне структуре, као што се може рећи о начину на који једно божанство ствара човека и свет.”⁵ Паралелна употреба структуралистичких, постструктуралистичких и других начина сагледавања традиције у целини, па и оне књижевне, од књижевне критике и теорије начинила је једно дисперзивно поље, којем је једина заједничка особина била: методолошки мотивисан напад на схватање да је књижевна или песничка свест на било који начин повлашћена.⁶ Ова особина налази у поменутиим учењима своју разраду, иначе веома различиту од учења до учења: од чисте лингвистике до метафизике; кроз свима заједнички проблем – проблем језика.

Наиме, структурална антропологија и постсосировска лингвистика утврђују да најједноставније непосредно изражавање жеља постаје неискazиво у пуном значењу, јер је спонтано и аутентично изражавање немогуће. Другим речима, све потенцијалне структуре су подједнако лажне и представљају само скуп митова, а не и стварних целина. Будући да мит по себи није довољно компактан ентитет да би могао самостално да постоји, он заправо зависи од произвољног поступка интерпретатора. Како интерпретатор за своју интерпретацију користи језик, као систем условно договорених знакова, у коме, како је показала сосировска лингвистика, подударане између „ознаке” и „означеног” није коначна, он заправо никада не може тумачити нешто на аутентичан и не-проблематичан начин. У сваком случају не на неки једино могући интерпретативни начин. Језик не може да омогући посматрачу да се његова свест у потпуности подудари са свешћу посматраног, што нарочито долази до изражаја кад је реч о узајамном односу међу личностима. Последично, ово сазнање има, осим књижевног, разуме се, и своје психолошке или политичке репресалије: ко испитује, а ко је испитивани; односно, ко је експлоататор, а ко експлоатисани? Ово на најбољи могући начин потврђује поменути феномен *кризе*.

⁵ Де Ман, нав. дело, поглавље *Критика и криза*, 44.

⁶ Видети нпр.: Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Johns Hopkins University Press, 1985. У овој књизи, Деридина ученица подвргава анализи Мелвилов текст *Били Баг*, приликом чега она одбија да се датим текстом бави у некаквим строгим оквирима традиционалних књижевно-критичких приступа. Без занемаривања тзв. књижевног статуса онога што се тумачи, Џонсонова придаје исту пажњу и неким не-књижевним феноменима, утицајима и консеквенцама. Због тога је најупечатљивија одлика њеног приступа недостатак привилеговања додељеног идеализованим облицима естетске или моралне истине, као да се они могу поставити као било шта друго до последица одлука које покушавају да прикрију сопствено дело доношења одлука, по принципу: да бисмо потврдили, морамо негирати!

Када се ово сазнање, међутим, пренесе на ону врсту језика коју називамо књижевном, логично следи да је задатак нове критичке праксе указати на чињеницу да се ради о непривилегованој употреби језика, баш као и у случају његове свакодневне употребе. Међутим, за разлику од свакодневне употребе, језик у књижевној употреби почива, ако се тако може рећи, на другој страни поменутог сазнања: то је, заправо, једина употреба језика која је свесна немогућности непосредног изражавања. Ипак, истинска природа књижевности по правилу измиче заинтересованом читаоцу сваки пут када се на њу позива, напросто, као на фикцију, иако она то јесте. Све књижевности кроз историју су то биле. Од шестог певања *Одисеје*, када главни лик улази у подземни свет, тај мотив живи као фикцијско књижевно завештање све до уласка Леополда Блума у даблински бордел, у XX веку. Проблем кривице из библијске *Књиге о Јову*, уколико ставимо на страну сакралну компоненту, траје као књижевна фикција, преко Гетеове обраде у *Фаусту*, до Кафкине проблематичне кривице проблематичног модерног јунака Јозефа К.

С друге стране, рецепијенти текста су, такође, склони да занемаре фиктивност прочитаног, упркос јасним показатељима, поистовећујући је са стварношћу, од које се заправо заувек одвојила. Налик каквим стварносним клоновима јунака сентименталистичких романа, или Кандида, или Мадам Бовари, ови Дон Кихоти су склони да увек истакну приоритет имагинативног над перцептивним, фиктивног над емпиријским. Међутим, не треба прерано закључивати, јер се овде не ради толико о каквом недостатку поменутих рецепијената, њихова свест суштински није, или није увек, базирана на одсуству нечега колико на *присусству ничега*. У том смислу, да се послужимо примерима из саме књижевности, увек ћемо пре подржати Ничеово виђење Хамлетове пасивности или одлагања делања због јасне визије ништавности постојања, него читаву силу неофројдистичких тумачења његових недостатака условљених Едиповим комплексом.

Када се оде до крајње тачке, књижевна употреба језика почива управо на овом осећању празнине. „Песнички језик назива то празнином с увек поновљеним разумевањем ... он се никад не умори од поновног давања назива. То непрестано означавање је оно што називамо књижевношћу.”⁷ Међутим, књижевни језик једини унапред зна да није мит, налик осталим фрагментима постојећих структура. Од њих га разликује јасна свест о сопственој фиктивности. Из тога произилази да ниједна критика, у

⁷ Де Ман, нав. дело, 52, 53.

суштини, не може демистификовати књижевност и да, кад год помисли да је неку књижевну тему потпуно рационализовала, она поново изрони из те привидне рационалности у својој пуној књижевној снази.

Човеково *ја*, дакле, прво доживљава ту празнину, па тек потом приступа естетској обради. Ова естетска обрада никада не може испунити поменути празнину, него напротив може управо потврдити саму себе као потпуну ништавност, у име субјекта – и самог ништавног, јер је субјект само радна хипотеза науке, вештачки установљена да би се могло уопште приступити научном процесу и да би се пружила каква таква конзистентност том лелујајућем ентитету. Или, речником савременог нам постструктурализма: како ја данас да тумачим неки текст, када „ја”, који тумачим и „текст”, који се тумачи (у ширем смислу: „ја”, који са знајем стварност и „свет”, који треба сазнати), сами нисмо оно што јесмо, већ смо нестабилни продукти посредовања самих дискурзивних језичких форми које би се у некој рационалистичкој традицији сматрале тек секундарним и инструменталним? Пре но да будем самосвојни тумач-стваралац (исто је и са личношћу уметника) и господар сопствених мисли и перцепција, ја сам само простор који конституишу и пресецају, узимајући у обзир његов сабласни и стално променљив облик: идеје, схеме, конструкције, модели и вокабулари, који га испуњавају и тако мени омогућавају (текстуално) постојање, што исто важи и за текст предамном. Зато и није могуће на чистој рационалности, без обзира на нека таква позивања у наше време (нпр. од стране Нила Лусија⁸), засновати неко ново објашњење ствари, јер је покретач мисли, сама свест, „уписана” дискурзивним формама које „она” (под наводницима, јер је свест без уписа празна, па самим тим и непостојећа) није изнедрила. Укратко, оно чиме мислимо промишља нас и „текст” – свет око нас! Ја креирам опис неког уметничког текста, а сам сам, са друге стране, створен категоријама описа које су садржај моје перцепције. То нису категорије које сам ја бирао – да оне нису већ успостављене, не би било ничег што би могло да бира; више би имало смисла рећи да су нас оне изабрале или колонизовале. Оно што је сигурно јесте да сам и „ја” и „свет”, који би познавале, у функцији језика. То не значи, наравно, да не постоји свет изван механизма људске перцепције, али оно што ми знамо о њему проистиче из онога што можемо о њему да кажемо, пре

⁸ Нил Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, завршно поглавље *Повраћајак разума*, „Светови”, Нови Сад 1999, 386–424.

него од било каквог непосредног сусрета с њим, из њега или из нас самих.

То је и разлог због ког управо права природа књижевности постаје доступна сваком заинтересованом реципијенту, тек на једном вишем онтолошком нивоу, јер од овог степена сазнања па надаље, филозофија и промишљање текста или бића није могуће без књижевности као примарног и аутохтоног извора сазнања. Управо налик Божјем одговору Јову, у естетски најснажнијој библијској причи, у коме доминира осећање човекове ускраћености за суштинске одговоре постојања, осећање празнине се једино може делимично попунити једним естетски обликованим и рационално неразумљивим ентитетом (симболично датим у библијској причи кроз вихор из кога се Бог обраћа Јову), кога у недостатку бољег назива именујемо као књижевност. На тај начин, књижевност заправо постаје примарни агенс нужне и неопходне идеје хуманитета.

Другим речима, кад год традиционални критичар помисли да је рационално разрешио какав књижевни проблем и тако, на извештан начин, превазишао природу књижевности – која хоће да буде неразумљива и хоће да остане вишезначна и мистична – књижевност је управо свуда око њега. То јест: једини могући начин тумачења текста јесте онај који ће и сам, иако научан, садржати клицу креативности и стваралаштва. Или, исто то, само другачије: сваки пут кад неко постави питање – која је форма идеје? – он мора почети да прича причу, тј. да ствара.

*

Једино о тако схваћеној књижевности, у најширим могућим оквирима, може бити речи у синтагми „књижевна авангарда”. Било каква традиционална употреба термина књижевност (као једна од традиционално схваћених уметности) није применљива на авангарду као такву, због саме интердисциплинарне природе овог феномена. Самим тим, било какав традиционални књижевноисторијски приступ овој проблематици не може да очекује неки дубински продор у сазнавању дате проблематике. Поменута природа, по којој се у оквиру најшире схваћене књижевности могу наћи и друге форме уметности и то као извесни облици изворности и пра-књижевног језика, такође је, чак и без обзира на сам уметнички квалитет (а он је у репрезентативном узорку европске авангарде неспоран), веома блиска самој природи књижевности као такве, јер авангардни поступак онога што ће Ниче именовати као способност „заборављања”, заправо омогућава

књижевност саму! Зато и не чуди што је тема авангарде постала једно од кључних места савремене критичко-теоријске активности, која по свом динамизму, броју радова, интензитету и заострености ставова представља потенцијално жаришно место свеукупног промишљања књижевности. Ово је, како из реченога логично следи, увек у вези са нарочитим односом према традицији, због чега ће у једном тренутку доћи и до стварања разликовног принципа, не само модернитета према традицији или постмодернитету, него и авангарде према модернизму.

Наиме, идеја модерности је у тесној вези са развојем европске културе и уметности. Како је констатовао Јирген Хабермас, све до XVIII века, на снази је, у својим различитим хронолошким испољавањима, оно што он назива „суштински разум”.⁹ Ово је одредница, која треба да укаже на обједињени традиционални поглед на религију, метафизику, политику, уметност и читав свет који нас окружује. Хабермас је протумачио културну модерност као дезинтеграцију „суштинског разума” на три независна подручја људске делатности: науку, морал и уметност. Ова подела, водиће даље институционализацији тих делатности, што ће довести до стварања својеврсне културе експерата, а посредно и до раздвајања *високе* од *ниске уметности*, која ће нешто касније добити изглед *популарне културе*. Све ово довешће заправо до вечитог јаза између области деловања експерата и области деловања маса, укључујући и културу и уметност. *Висока уметност* ће третирати теме на високо естетизовани начин, изнад тривијалне свакодневице и обичне потрошње. Овим ће се, за разлику од ње, бавити *ниска уметност*. Самим тим, кроз вертикалну хијерархију буржоаског друштва, рефлектоваће се и подела у домену уметности. *Висока уметност* ће бити намењена средњој класи, као својеврсна потврда њиховог грађанског статуса, док ће *ниска уметност*, заправо, бити вид инструментализације радничких и опште нижих класа, у фукоовском „биополитичком” смислу.

Авангарда настаје управо превазилажењем ових разлика класног друштва, чија је модерна перјаница заправо модернизам. Пристајући на наметнуту улогу аутономне уметности, модернизам је у ствари пристао на сопствену фикционалност, али не у смислу уметничке фикције, већ у смислу „кооптације”.¹⁰ Фикционална уметност није опасна по естаблишмент и чак потврђује

⁹ Видети: Јирген Хабермас, *Филозофски дискурс модерне: дванаест ђредавања*, превео Игор Бошњак, „Глобус”, Загреб 1988.

¹⁰ „Кооптација (лат. *cooptatio*): допунски избор, бирање нових чланова (ради допуне неког друштва)”, у: Милан Вујаклија, *Лексикон стараних речи и израза*, „Просвета”, Београд 1996/97, 451.

ексклузивитет класног идентитета, без обзира да ли говоримо о идентитету грађанина у традиционалном буржоаском друштву, идентитету *consumer*-а у савременом потрошачком друштву или идентитету менаџера у тренутном корпоративном окружењу. Другим речима: са испаравањем естетике промене, испарава и један други велики мит, који је био константна инспирација стваралачког духа XX века – револуција! Ово омогућава управо „процес кооптације” од стране естаблишмента. Једноставно, да би се ослободио озбиљних удараца које је примио 20-их и 30-их година, па потом у новијем виду 60-их и 70-их година, систем је морао постати флексибилнији, притворнији, самим тим опаснији за надоласеће генерације, пун потрошачког завођења и плитких, затупљујућих медијских или технолошких симулација. „Недостаје нам озбиљна историја кооптације, она која корпоративно размишљање не доживљава као стрип”, закључује амерички историчар и критичар савремене културе Томас Франк, истражујући све оне стратегије помоћу којих је систем успео да искористи „фору” и критику 60-их и 70-их за хегемонију 90-их.

Авангарда ће бити онај креативни потенцијал који ће, бар кроз тоталитет својих дела, ако не кроз историјску манифестацију, здробити овакву поделу и померити читав свет у правцу *увек појенцијалне* свеопште конкретне естетске револуције. Она је настала као афективна, карневалска, увек младалачка и варварска реакција на функционалност модерне и модернизма. Како је показао Адорно, први међу теоретичарима који је своју естетику заснивао на авангардним принципима, авангардни уметници су самом својом формом били политички значајнији од било каквог апстрактног позива на колективни отпор због неког циља. Другим речима, директне позиве Брехта или Сартра систем је успевао да у себе упије, док са друге стране није могао изаћи на крај са Бекетовим фразама или Шенберговом додекафонијом. Како би Адорно рекао: „Задатак уметности није осветлити алтернативе, него одупрети се самом својом формом току света који на главе људи стално прислања пиштољ.”¹¹

Зато се авангарда указује као „претходница” историјског развоја модернизма и у том смислу никада не може означавати исто што и модернизам, иако је у многим модернистичким покретима или појединачним делима видљив паралелизам и компликована многострукост односа са авангардом. Ипак, ово важи само за

¹¹ Наведено према: Брајан Холмс, *Флексибилна личности: за нову кризису културе*, сајт Европског института за прогресивну културну политику: <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/hr>.

појавно-стилски и концептуално-поетички план, али никако не и за функционално-историјски план. Ово се наставља и након Другог светског рата, кроз делатност тзв. неоавангардних уметника. Неоавангарда нема више статус претходнице било каквих модернистичких парадигми, што је суштинска карактеристика историјске авангарде. Она је у време плурализма и паралелних развојних токова – алтернатива, а често и корекција, критика или субверзивна делатност у односу на доминантну модернистичку (и паралелно постмодернистичку) стваралачку праксу. Тај еманципаторски карактер неоавангарде јесте управо онај феномен који од ње чини истинску наследницу историјске авангарде.

Питање традиције, опет, логично иницира и питање модерности у књижевности (као оне књижевно-критичке или теоријске снаге која заоштрено поставља питање и о сопственој неопходности, као и о неопходности материје којом се бави), а по бројности радова о тој теми и разликама у концепцијама, ово се поставља као веома битан теоријски проблем, али и као потенцијални мост између књижевне теорије и књижевне праксе. То нарочито долази до изражаја у третирању ове теме на моделима авангарде, тим пре што се сама реч модерност често појављује у експлицитном нивоу авангардног стваралаштва (у манифестима, програмским текстовима, памфлетима итд.). Притом, посебан парадокс авангарде се састоји у томе што као привилегован облик стваралачког текста промовише поезију. Наиме, то је на први поглед веома чудно, јер се поезија углавном дефинише, чак и у контексту модерне критичке праксе, као модел потраге за исконским језиком, који је по својој архаичности управо супротан модернитету. Тако гледано, баш би рационални прозни дискурс и његова конструкција која само подражава онај примарни импулс за којим поезија трага, био преферирани облик модерног израза. Па ипак, како то да је израз који представља претходницу читаве савремене уметничке поставке у својим различитим испољавањима, израз који називамо авангардним, одабрао управо поезију за своју објаву? Како то да најнепосредније кроз поезију авангарда изражава своју основну тежњу да читав живот транспонује у уметност?

Питање модернитета открива парадоксалну истину која од авангардне поезије ствара енигму, у непрекидном трагању за недостижним одговорима на своје загонетке. Управо ову тестаментарну тежњу за „последњом истином”, за примарним „митом без аутора”, што представља својеврсни крајњи циљ поетике авангарде, оштро ће критиковати постмодернизам, док ће теоријске школе засноване на овим тежњама бити проблематизоване

постструктуралистичким поступцима у домену теорије.¹² Тако ће савремени теоретичар културе Михаил Епштејн читаву културу XX века тумачити као процес који се развија од онога што он назива „супер” до онога што једино може бити означено као „псеудо”. „Први ’револуционарни’ стадијум јесте ’супер’: надахнуто откривање нове реалности – социјалистичког ’супердруштва’, еманципованог ’суперсекса’, елементарне ’суперчестице’, самосталног ’супертекста’, самопокретне ’суперматерије’. Прва половина XX века била је углавном посвећена тим ’супер’ конструкцијама ... Друга половина XX века је доба постепеног увиђања друкчијег аспекта тих свудапостојећих појачања: њихове уми-шљености. ... Од ’супер’ до ’псеудо’ – овако можемо одредити основну линију развитка западне и руске културе XX века.”¹³

Међутим и поред свести о умишљености авангардног тоталног захтева за прожимањем живота уметношћу, ми и даље осећамо снагу тога позива, снагу коју бисмо скоро могли назвати варварском, која нам сведочи о невероватно потентном стваралачком периоду у историји уметности и која нам у сваком тренутку може пружити револуционарну алтернативу стварности што нас окружује. Бенедето Кроче ће једном записати: „Велики песници не јављају се у епохама у којима превладава рефлексија, већ у онима које су богате имагинацијама, у епохама које се називају барбарским, као што се Хомер појавио у барбарству антике, Данте у средњовековном ’поново оживљеном талијанском барбарству.”¹⁴ Такође, постоји и оваква, опет модерна, подела XX века на: „’креативни’ део који је у суштини био модеран и ’рефлексиивни’ или ’критички’ део који се паразитски напаја на тој модерности и замењује активну модерност теоретисањем о модерном.”¹⁵

„Активна модерност” – није ли то баш онај феномен који нам једини и омогућава сагласност појма „књижевност” и појма „модерност”? Наиме, људи се махом без размишљања служе синтагмом „модерна књижевност” и снагу свог убеђења црпу

¹² Да би иоле заштитио неопходну рационалност своје науке, Леви-Строс је увео, као крајњу консеквенцу, мит без аутора, док су лингвисти морали да замишљају извештај метајезик без говорника да би остали у границама научне рационалности. Ови концепти, који дозвољавају израду рационално засноване платформе која би, макар, пледирала да постане тотална, значајно су проблематизовани поступцима постструктурализма.

¹³ Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, ZEPTEK Book World, Београд 1998, 26, 27.

¹⁴ Видети: Бенедето Кроче, *Естетика као наука о изразу и ошћина лингвистика*, „Зограф”, Ниш 2006.

¹⁵ Де Ман, нав. дело, 286, 287.

из историје, као да се подразумева да су историја и модерност компатибилне. Шта, међутим, ако то није тако?

У другом тексту својих *Несавремених разматрања*, под називом *О користи и штејши историје за живој*, Ниче промишља проблем односа историје и модернитета. Делећи приступ према историји на антикварни, монументални и критички, Ниче са подједнаком снагом одбацује све ове приступе, који по њему само парализују конкретну акцију (прва реченица Ничеовог предговора овој расправи јесте Гетеов позив на делање: „Уосталом све ми је мрско што ме само поучава а не појачава моју делатност или је непосредно не подстиче.”). Он одбацује и модерност уколико се она односи на његове савременике, спрам античког човека ослабљене и непродуктивне, који од суочавања са проблемима беже у своју унутарност, што им као прибежиште омогућава историја.

Међутим, уколико је модерност схваћена на много динамичнији начин, као непосредна опречност историји, онда она за Ничеа постаје привилегована форма. За овако схваћен модернитет Ниче употребљава појам „живот”. „Живот” није само биолошко постојање, него и феномен одређен у временском смислу, као способност да се „заборави” све што претходи садашњем тренутку. Зато Ниче и отпочиње свој текст сликом „стада које пасе” и које је потпуно несвесно немира људског друштва, иницираног снажним удовољавањима прошлости. Међутим, овај „заборав”, означен као „живот”, није само карактеристика животињског света, јер је појам „живота” такође и биолошки, па подразумева да стање анималности продужава своје постојање и као нужни део човека самог и чак му својом спонтанашћу помаже да постане свестан своје аутентичне природе. Она наступа увек онда када се сва претходност поништи снагом апсолутног заборавља. Ово радикално одбацивање прошлости неопходно је као услов за акцију, преко које ће човек остварити своју судбину.

Примењено на контекст европске авангарде, ово се може тумачити као модерна креативна алтернатива Фројдовом модернистички заснованом концепту о цивилизацији као једином и рационалном начину потискивања човекове убилачке и дивљачке природе, одгурнуте у његово несвесно. Баш обратно од тога, авангарда залази у дивљину човекових животињских инстинката и дубину несвесног и одатле на стваралачки начин извлачи – хуманитет. То је један карневалски, младалачки и стваралачки одговор усмерен у правцу обрнутом од убилачког, крвожедног и несавесног нивоа постојања, историјски оличеног у Првом светском рату. То је наш живот у материјалном свету, који нам симболички показује степен наших аспирација ка вишем нивоу, где људска бића

промишљају на креативан начин, у невероватној отворености ума (чија је симболична форма отворено авангардно дело) и у константном дијалогу, који се никада не завршава.

У контексту европске авангарде постоје неколики појмови који представљају жаришне тачке, око којих се граде поетске грађевине самих авангардиста. Та исходишта авангардних поетика имају код различитих аутора различите називе, али заједно представљају универзалну одлику европске авангарде: тежњу за идеалним циљем и остварењем. Ови појмови на тај начин представљају један од суштинских стубова авангардних поетика ових аутора и могу се подвести под оно што Александар Флакер назива „оптимална пројекција”.¹⁶ Тако се, на пример, у категоријама „оптималне пројекције” може тумачити Татлинов *Сјоменик Трећој интернационали*, театар Оскара Шлемера или Гропијусово заснивање *Баухауса* као школе која ће кроз примењену уметност и архитектуру конкретно спроводити авангардну естетску револуцију. У контексту српске авангардне поетике, код Растка Петровића, на пример, доминира појам „језик чисте непосредности”, као и појам „облик чисте подсвести”. Код Љубомира Мицића и уопште у зенитизму, то ће бити појам „ванум”-а, а у Алексићевој дадасофији ће то место заузети „панпојам”. Иако су ови концепти данас несумњиво подложни критици и неко их може доживети као умишљене вредности, они ипак и данас плене својом креативном надградњом у конкретним стваралачким делима авангарде. Оно што је суштински битно јесте да они свој темељ и своју снагу проналазе у специфичном доживљају традиције и самим тим историје, доживљају заснованом на ономе што можемо назвати „култура тоталног раскида”¹⁷ с традиционалним парадигмама,

¹⁶ Како утврђује Александар Флакер, авангарда се декларативно залаже за потпуну метаморфозу целокупног друштва, културе и уметности, у правцу својеврсне свеобухватне естетске револуције, те у том смислу има пројективно-футуролошки призив. За ову круцијалну карактеристику авангарде, Флакер проналази адекватан термин: *оптимална пројекција*. У својој књизи *Поетика оспоравања* („Школска књига”, Загреб 1984) Флакер даје и историјат термина. Према Флакеру, овај појам је настао у дијалогу чешких и словачких русиста на симпозијуму у Модрој крај Братиславе 1967. године. Тада је чувени совјетски семиолог Јуриј Лотман, у свом експозеу, истакао потрагу за, како је он рекао, *оптималном варијантом*, као суштинску карактеристику науке и уметности у доба превласти и доминације авангарде. Флакер даје и дефиницију: „Оптимална пројекција не означаје идеално структурирани простор будућности, она га не настоји дефинирати, већ означава кретање као бирање 'оптималне варијанте' у превладавању збиље.” Потврду овог својеврсног позитивног пола авангарде, можемо пронаћи у бројним програмско-манифестативним исказима авангардиста, реализацијама и изгледу бројних авангардних часописа и публикација, као и у имплицитном домену самих авангардних дела.

¹⁷ Према тумачењу Петера Биргера, одсудна карактеристика авангарде

који би се по својим основним карактеристикама с пуним правом могао назвати ничеанским. Било је то време, у ствари, када је модерна уметност још жудела за нечим и када су те црте, шаре, тачке и линије, рефлектоване истовремено и интердисциплинарно кроз сликарство, музику, поезију, прозу и драму, филм и приказивачке делатности, налик једном великом карневалском перформансу, тежиле једном великом НЕ. Ово су прва два слова авангарде! Не за генија. Не за класичну лепоту. Не за уметност у којој можете схватити шта се дешава. Не за уметност, уколико није живот сам.

Међутим, Ниче је у својој расправи свестан да се историја заправо не може савладати, јер је и модернитет повезан у временском процесу у заједничку судбину са прошлостју. Уколико се модернитет схвата као аутентични „живот”, он се тада поистовећује са стваралачким начелом, а самим тим постаје судеоник у историјском процесу. Свестан да се историја може савладати само конкретно, кроз сам историјски процес, Ниче не пропушта да примети како и његов текст не може другачије да се тумачи до ли само као историјски документ. Ипак, он своју намеру преноси на извештај, како би Де Ман рекао: „митски ентитет”,¹⁸ који именује као „младост”, коме овај свој текст оставља у аманет, као својеврсну платформу потенцијалне свеопште обнове.

Ова „младост”, у хронолошком смислу, данас може да се тумачи кроз призму „историјске авангарде”. Она са једне стране негује конститутивни афинитет према конкретној акцији и нечувеној слободи да „заборави” прошлост, али у исто време са друге стране као да негде из сопствене дубине овај порив за „новим” еманира и један суптилан отпор самом том пориву. У том смислу можемо тумачити феномене авангардног позивања на древност, неопримитивизам, фолклорно или митско наслеђе, али и на радикалне видове претходних епоха, као што су романтизам или симболизам. Такође, ово је и разлог расапа унутар самих „нових” авангардно-модернистичких тековина, које су испрва заједнички наступале против конзервативних и традиционалних парадигми. У контексту српске књижевности, тако на пример, као једно од битних почела „нових” поетских учења можемо означити Винаверов захтев за ослобађањем српског језика од „вуковске” парадигме и за отклон „нове” језичко-уметничке праксе од онога што

јесте захтев за уништењем целокупне традиционалне „институције културе”. Видети: Петер Биргер, *Теорија авангарде*, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 1998.

¹⁸ Де Ман, нав. дело, 294.

би, у недостатку схоластике у нашој традицији, означавало наш аутентични еквивалент њој – метрике и атмосфере епског десетерца. Ово учење ће, међутим, у српском XX веку имати двојаку манифестацију: кроз авангардну радикалну уметничку праксу и кроз модернистичко ре-интерпретирање традиције. Зато исти отклон, али на драстично различите начине, демонстрирају, на пример, исте – 1922. године: Милош Црњански у *Стражилову* и Растко Петровић у песмама *Ошкровења*.

У својој носталгији за непосредношћу и својој тежњи за престижањем времена (из овога и следи фантомски карактер авангардних жанрова, јер се из императива брзине рађа настојање да се превазиђе проблематика сукобљености радње и форме, која произилази из традиционалних жанрова), авангарда се каткад сусреће са специфичним изазовом модернитета: не само да се изађе ван традиционално схваћене упоједињене гране уметности, него да се изађе изван уметности саме. Када авангарда постане свесна сопствених поетичких матрица и поетских тактика, тада се она може тумачити и као она витална (младаљачка, варварска) стваралачка сила која, не само да креира конкретно дело као засебни тоталитет, већ представља појединачну манифестацију оне универзалне креативне силе стварања која и омогућава еволуцију књижевности и уметности – и представља саму њену историју.

*

Модерно доба суштински започиње просветитељском критиком религије тј. хришћанског поимања вечности и појавом тзв. другог времена – као скоро бескрајног тока вечите еволуције према некој савршеној будућности. Романтизам је она велика промена, не само у контексту књижевности и уметности, која критикује критички ум и будућем времену утопија надређује тренутно време страсти, маште и крви. Па ипак, то је побуна унутар самог модерног доба, са свим његовим прерогативима. У романтизму још увек постоји та илузија „последње истине” или неке суштаствене тачке, која треба да покаже пут. Та илузија траје чак и у доба „немира духа”, с почетка XX века. Она не нестаје, како смо видели, ни у авангарди и поред до тада невиђеног потпуног „изласка” из традиционалне парадигме. Она по први пут бива релативизирана у доба историјског модернизма, да би касније са постмодернизмом дефинитивно постала анахрона. Некако истовремено с овим процесом, наступила су и учења повезана са апокалиптичном идејом краја наших друштава, пропраћена одговарајућом постструктуралистичком

теоријском платформом, заснованом на радикалном релативизму. Нестанак поменутих илузија, може се, заправо, назвати нестанком „естетике промене”, која је одржавала европски дух од ренесансе на овамо и чији је завршни, још увек припадајући чин, представљала – авангарда (последњи покушај поновног успостављања те естетике, пропао је заједно са *rock'n'roll*-ом и контра-културом 60-их и 70-их). Када је „смрт бога” постала уобичајена стварност, почело се говорити о „смрти авангарде” и ми смо живи проматрачи распада две идеје, које су биле основ платформе побуне: распад визије будућности (коју смо у авангарди именовали као *ојштимална пројекција*) и појма „промене” по себи. Овај потоњи појам био је регенеративни модус европског духа, културе и књижевности, започет још са ренесансом. Но, уметност и култура, данас су изгубиле своју моћ негирања и порицања. То више није „криза авангарде” (иако се пропадање идеје „промене” подудара са пропашћу уметничких и песничких авангарди). То је крај естетике засноване на култу промене, те се једино још може поставити питање: да ли је то и крај естетике уопште?

Када украдете смисао новине, која је у романтичарско, па опет у историјско-авангардно време, још увек имала заводљив укус, ви сте, заправо, узели душу сваке књижевности, уосталом – било какве интелектуалне активности. Указавши на сабласну логику међузависности било која два ентитета, као што су, на пример, „ја” и „свет”, или књижевност и политика, постструктурализам је ствари учинио незамисливим. Препознајући чињеницу да је оно што је некад било романтичарски простор књижевности, данас постало генерални план људске егзистенције и питање самог хуманитета и да су разне књижевне доктрине своје концепте идентитета, порекла и истине радије виделе као мултипликовани и на-структуру-не-сводиви асемблаж, него као једну грађу за боље разумевање самог људског бића и културе, а не замењујући тај простор ничим стабилним и чврстим – чак упирући у његову виртуелност и служећи се техником у којој се увек иде дубље не заустављајући се, али ни не тежећи ничему (или боље: нечему) – постструктурализам не води ка истини која би могла да постане основа неког програма реформе. Он само увиђа компликованост ових сабласних кретања и нашу немогућност за размењивање чак и најминималније стабилних значења, поводом, рецимо, неке песме или синтагме, а камоли истина и вредности на некој широј основи.

Субјекат је у оваквом свету обесвешћен и обезосећајен, сведен на ниску сексуалност, пуку извештаченост или натеран да бира

између лажних алтернатива,¹⁹ а и сам, будући да настањује виртуелне светове чију сабласну логику не разуме, почиње да испарава, налик осталој стварности. И где чуда – стварност постаје нестварна! Све постаје хипер-реализам и симулакрум!²⁰

Међутим, као што Барбара Џонсон под контаминацијом политике интерпретира Мелвила, а Дерида помоћу Маркса *Хамлеџа*²¹ – данас и сама постструктуралистичка доктрина може послужити као идеална теоријска платформа феномена оне глобализације која своју доктрину базира на профиту.²² Ово је свакако плод „језичке” преокупације филозофије ХХ века. Напросто, уколико су и један и други члан било ког језичког појмовног пара једнако битни, то може значити да су и један и други подједнако небитни, те се могућности за манипулацију мултиплицирају. Овде треба напоменути да има и оних модерних филозофа и теоретичара, који језику не дозвољавају баш толику многострукост потенцијалних значења.²³ Извесно „тестаментарно” писмо,²⁴ видљиво кроз идеал авангардних поетика, тако данас може поново добити на значају. У супротном, немогућност закључивања и доношења било каквих не-релативних одлука, од људи прави потрошаче, а остатак њихове људскости задовољава једино малим, вештачким, углавном медијски изазваним потребама, што све од људи чини послушну, демократску биомасу – речено постструктуралистичким речником. Ово није ништа друго, до зачетак, данас глобално распрострањене – политике пристајања. Да ли је то ходник који води у постхуманизам? С друге стране, уколико себи представимо концепт авангарде као потенцијалну платформу једног новог

¹⁹ Видети: Лино Вељак, *Прилози критики лажних алтернатива*, „Откровење”, Београд 2010.

²⁰ Ово су познати термини које уводи француски филозоф Жан Бодријар 1976. године. Видети: Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, „Дечје новине”, Горњи Милановац 1991.

²¹ Видети: Жак Дерида, *Марксове сабласни: стињање дуља, рад жалости и нова интернационала*, Службени лист СЦГ – „Јасен”, Београд – Никшић 2004.

²² Иако деконструкција (назив уобичајен у Америци за постструктурализам) ништа у ствари не прокламује, нити на било који начин овлашћује било какву акцију, њена учења очигледно бивају искоришћена у складу са одређеним „скривеним” намерама. Но, можда је и ово дуг деридијанској „сабласној логици” ствари, јер уколико постструктуралистичко учење претендује да буде универзално – зашто се оно не би односило и на себе само? Видети о томе чланак Стенлија Фиша, угледног америчког филозофа данашњице, објављен у *Њујорк Тајмсу*, а преведен код нас у *НИН*-у (бр. 2995, 22. мај 2008.): *Француска теорија у Америци*.

²³ Видети: Ханс Георг Гадамер, *Класична и филозофска херменеутика*, у: *Theoria*, год. 40, бр. 4 (1997), 71–91.

²⁴ Видети: Слободан Владушић, *Тестаментарно и истражује писање*, у: *Наслеђе*, Крагујевац, бр. 16 (2010), 9–19.

естетичког учења, без обзира што се таква активност из аспекта постструктурализма доима као немогућност (из те перспективе у крајњој тачки чак би и позиција данашњег припадника хуманистичких наука могла постати интелектуална дискредитација), није ли могућа глобална смешна апсурдност у којој се потенцијално сутра, „након деценија неразумног прецењивања” (да парафразирамо савременог француског писца Мишела Уелбека), могу наћи дела Дериде, Фукоа, Лакана или Делеза?

Какав год одговор на ова заоштрена питања био, остаје једна чињеница. Како у једној студији закључује Михаил Епштејн: „Спор свих идеологија, либералних и конзервативних, националних и космополитских, религијских и секуларних, завршава се њиховим заједничким поразом – победом видеологије.”²⁵

Наиме, медији који су у почетку ширили власт идеологије, на крају су сами освојили ту власт, а телевизија је оно магично средство, које је скренуло друштво у потпуности са власти идеја на власт слика. Од када је телевизија научила да прави савршено царство привида и симулације и да од сваког ратног попршта прави својеврсни „Труманов шоу”, идеологије су престале да имају онај значај који су раније заузимале, те је нестала и потреба за њима. Испод медијске копрене, међутим, потенцијално је могуће открити да идеологије никада ни нису биле мртве и да оне још увек функционишу, можда чак и више него икада пре, сакривене искривљеним медијским презентацијама стварности и прикривањем стварних интереса којима неки историјски процеси служе. Зато би се и могло рећи да је данас доминантна „позиција пристајања”, не зато што је свет задовољан новом реалношћу, већ зато што је омађијан приказама са телевизијског или компјутерског екрана, који му се доима као ближи и безбрижнији од стварности која се може видети кроз прозор. Марксистички рецепт историјске хирургије заменио је Меклуанов рецепт лековите оптике. Лакше је кривотворити стварност него је преиначавати.

Већ у доба када је Гебелс затворио *Баухаус*, та школа је скоро у потпуности прихватала функционални (курбизијеовски и нимајеровски) архитектонски стил, а своју примењену уметност увелико користила у тржишне, индустријске сврхе. Уметници какви су били Кле или Кандински већ су у то време били у институционалном хијерархијском ланцу „спуштени” искључиво на ниво предавача. Када је реч о познијој неоавангарди, *Нови Баухаус* је већ у старту био суочен са изазовима корпоративног америчког окружења. „Крај неоавангарде се огледа у неостваривости

²⁵ Михаил Епштејн, *Блуд рада*, „Стилос”, Нови Сад 2001, 90.

битних револуционарних промена појединца и друштва уметношћу ... утврђивањем бирократских и тржишно институционалних модела друштва, културе и уметности. ... На политичком Истоку неоавангарда је потискивана на маргине 'уметничког и културалног живота', а на политичком Западу се одиграо процес интеграције експерименталних и техно-формалних достигнућа неоавангардних уметника у доминантну модернистичку високу уметност и тржишну културу."²⁶ Захваљујући савременој технологији, могућности „кооптације” постају несагледиве.

У том смислу, изгледа да се естаблишмент, заправо, први сетио, пре неке истинске савремене авангарде, да усвоји апаратуру и технике историјске авангарде и њима манипулишући у оквиру технолошких феномена, да се одржи. Разуме се, то се десило на најнижем могућем имениоцу, у виду превладавања негдашњег расапа између високе и ниске културе у корист глобалне, медијске популарне културе. Чак су и данас, по интензитету раста по хуманистичким катедрама не случајно популарне студије културе, заправо, начин позитивног гледања на стварност и културу, без уплива авангардног укуса за негативно. Као и свугде и у домену науке, студије културе репрезентују оне, свакако не мале, вредности које служе додатном обогаћивању глобалног медијског производа и представљају додатну позитивну вредност.

Разуме се да у таквом окружењу књижевност, као и наука о њој, имају ограничен и гетоизиран опсег деловања, будући да ће бити инструментализовани од стране естаблишмента. Међутим, ма колико то чудно звучало, ипак ће се у подручју културе разрешити и питање: куда ћемо као друштво ићи? Сам поменути Мишел Уелбек, као репрезентативни представник савремене литературе, нема поверење у могућност да се модерни човек ишчупа из технолошких канци. Његов много хваљени роман *Елементијарне честипце* завршава се сликом доласка нових богова – које је људска технологија начинила као замену смртно уморном и исцрпљеном европском човеку – бесмртних клонова. Није ли то стваралачки ехо давнашње Хајдегерове констатације да техницитет преузима све прерогативе хуманитета, данас теоријски пропраћене текстовима као што су *Правила за људски врш*²⁷ или *Рађање биолојичке*²⁸?

²⁶ *Историја уметности у Србији XX век, први шом, радикалне уметничке праксе*, уредник Мишко Шуваковић, „Орион арт” и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд 2010, 283.

²⁷ Видети: Петер Слотердајк, *Правила за људски врш*, у: *Реч*, бр. 57, 2000.

²⁸ Видети: Мишел Фуко, *Рађање биолојичке: предавања на Колеж де Франсу: 1978–79*, „Светови”, Нови Сад 2005.

Авангардни тестаментарни завет стога се може поново вратити, у тренутку када су га сви отписали, као алтернатива. „Има неке чудне ироније у томе што се као залога субјективности сада види метафора тестаментарног писања која у свом дословном значењу упућује на конвенционалну форму писања где се субјективна жеља изражава кроз један бирократизован функционални стил. Та иронија је, међутим, неопходна, јер су сви други облици субјективног изражавања потрошени: поезија као романтичарски излив снажних осећања, више није могућа јер је у међувремену развијена технологија производње осећања, па више није ни могуће разликовати субјективна осећања од оних објективних, произведених, која се никада нису ни искусила.”²⁹ Чини се да је управо зато данас потребна извесна критика културе кроз књижевност, али и критичка и слободна наука о њој, лишена калуца било ког академизма – традиционално презасићеног доменом „релативног”. Теоријски натписи, исписани еквивалентно једном авангардном поетском кључу, видљиви у делима као што су *Митологије* Ролана Барта или Дебордово *Друштво сјекћакла*, чији данас друштвено интегрисани ехо представљају дела институционализованих професора попут Џефрија Хартмана, Стенлија Фиша или Михаила Епштејна (заступљена као својеврсни алтернативни жанр међу америчким академцима), обећавају да ће бити креативни као и креација којом се баве, јер то има најмање везе са било којим спољашњим мерилом изван себе самог и у ствари је сам свој разлог постојања. Оваква слободна и независна висока теорија, у крајњем случају, није ништа друго до ли „дискурс љубави” – наука о књижевности постаје лична, занимљива и креативна. Али је такође и изванредан пут који можда академски стил, сам у дубокој и хроничној кризи, треба да следи.

Историјска авангарда, као и њена каснија неоавангардна и актуелна ре-евалуација, у себе је инкорпорирала огроман фонд узорака игривог писања и кроз дискурс безбрижности и слободе одвојене од категорија субјекта, заправо – заварала траг! Када данас читамо поетичке концепте остварене преко централних и тестаментарних авангардних *ојшмалних пројекција* (нпр. у контексту српске авангарде: „језгро подсвести”, „језик чисте непосредности”, „ванум”, „панпојам” итд.), остајемо затечени алтернативним теоријским потенцијалима овог израђављеног и умирућег, али још увек (бар за оног ко има довољно отворен ум) живог субјекта, који нама читаоцима, својим ближњима, саопштава свој тестаментарни завет.

²⁹ Слободан Владушић, нав. дело, 18.