

Postmoderni dokumenti

Rosalind E. Krauss

Poststrukturalizem in paraliterarnost

Zadnjo jesen je *Partisan Review* pripravila dvodnevni simpozij s splošnim naslovom *Stanje kritike*. Čeprav so načrtovali razna zasedanja, ki bi se ukvarjala z različnimi temami, je največ nastopov obvladovala ena sama nadaljujoča se tema: strukturalistična in poststrukturalistična kritiška teorija in grožnja, ki jo postavlja literaturi. Moja vloga v teh razpravah je bila omejena na vlogo diskutanta; komentirala naj bi glavni referat, ki ga je napisal Morris Dickstein in ki so ga dostavili kot snov za razpravo, posvečeno vplivu nove kritiške teorije na kolesje množične kulture. Kot bo postalo očitno, je bilo Dicksteinovo stališče samo še ena od ugotovitev splošnega občutja, da je literarna kritika (razumljena kot akademska disciplina) postala talec prodirajoče sile, da ta sila spodkopava kritiško prakso (razumljeno kot close reading) in da s tem korozivnim procesom razjeda sam naš koncept literature.

Moji komentarji so imeli torej zelo specifično izhodišče. Toda pogledi, proti katerim so bili ti komentarji usmerjeni, so zelo razširjeni, znotraj literarne institucije – znotraj in zunaj akademije –, kjer je občutje o pogubni naravi poststrukturalizma pripeljalo do nedavnih projektov, posvečenih vprašanju »Kako rešiti literaturo.«¹ Mislim, da je konceptualni pomen mojega razpravljanja o »paraliterarnosti«, čeprav je to nastalo ob specifični priložnosti, precej širši. Zato v celoti ponatiskujem svoje pripombe.

Naslov današnjega dopoldanskega predavanja *Vplivi kritičnih teorij na praktično kritiko, kulturni žurnalizem in recenzentstvo* predlaga, da je to, kar je sporno, širjenje ali integracija določenih teoretskih perspektiv v aparat kritiške prakse, ki sega precej dlje od oddelkov za angleščino ali primerjalno književnost na Harvardu, Yalu, Cornellu in Johnu Hopkinsu. Zdi se, da je predmet učinek teorije na to, kar g. Dick-

¹ V *The New York Review of Books* sta se nedavno pojavila dva zgovorna napada na poststrukturalizem: Roger Shattuck, *How to Rescue Literature*, NYR, XXVI, V (April 17, 1980), 29–35; in Denis Donoghue, *Deconstructing Deconstruction*, NYR, XXVII, 10 (June 12, 1980), 37–41.

stein opisuje kot »posredovalno silo med vedno zahtevnejšo literaturo in vedno večjo mnogovrstnostjo publike«, posredovalno silo, ki jo v tej deželi predstavlja dolg seznam revij in časnikov, ki se nedvomno začnejo z *The New York Review of Books*. Toda to je predmet, ki se ga spis g. Dicksteina – obseden s tem, kar vidi kot poglobljajočo se tehnokratizacijo dodiplomskega študija – ne dotika. Če želi s tem izpuščanjem namigniti, da misli, da napredna teorija ni imela sploh nobenega vpliva na ta širši kritiški aparat, potem se on in jaz popolnoma strinjava.

Toda zdi se, da bi se to vprašanje moralo glasiti – če pustimo tožbe g. Dicksteina ob strani – zakaj ni bilo nobenega takšnega vpliva? Da bi lahko sprožila ta predmet, bi rada na kratko opozorila na predavanji dveh od tehnokratov iz poročila g. Dicksteina, ki sem ju spremljala: Jacquesa Derridaja in Rolanda Barthesa. Derridajevo predavanje je bila predstavitev dela eseja, naslovljenega *Restitutions*, v katerem se ob raziskovanju zahtev, ki jih Heidegger postavlja v *Izvoru umetniškega dela*, osredotoči na van Goghovo sliko, za katero se na splošno misli, da upodablja par čevljev. V tem predavanju je Derrida poseben poudarek namenil vlogi glasu, ki je nenehno prekinjal tok njegovega lastnega bolj formalnega diskurza, ko je razpredal termine filozofske debate. Ta glas, odigran v rahlem falzetu, je bil, kot je razložil Derrida, glas ženske, ki neprestano vpada v umerjeni red razlage z rahlo histeričnimi, zelo zagrenjenimi, predvsem pa kratkimi vprašanji. »Kateri par,« je vztrajala. »Kdo pravi, da gre za par čevljev?« No, ta glas, ki je bil oblikovan kot ženski, je dejansko Derridajev lastni glas, deluje tako, da na nabit in na nekako prikrit način telegrafira osrednji dokaz, ki mora zaradi drugih razlogov napredovati v bolj profesorskem tempu. Toda ob svoji nekoliko teroristični reduktivnosti deluje ta glas kot odpiranje in teatralizacija prostora Derridajevega pisanja in nas opozarja na dramatično vzajemno igro stopenj in slogov in govornikov, ki je bila prej posebna pravica literature, ne pa kritiškega ali filozofskega diskurza.

To prilaščanje nekaterih terminov in ukan literature me vodi k predavanju Rolanda Barthesa z naslovom *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, v katerem je Barthes, ki je vzpostavljaj analoije med svojo lastno kariero in Proustovo, bolj eksplicitno pokazal namen zabrisati razliko med literaturo in kritiko. Mnogih Barthesovih novejših del – mislim na *Užitek teksta*, *Ljubimčev diskurz* in *Roland Barthes Rolanda Barthesa* – zares preprosto ne moremo imenovati kritika, toda zato ga tudi ne moremo imenovati nekritika. Prej se kritika znajde ujeta v dramatičnem tkanju mnogih glasov, citatov, zastranitev, divigation. In to, kar nastane, je kot mnogokrat pri Derridaju nekakšna paraliteratura. Ker sta Barthesov in Derridajev projekt popolnoma različna, lahko morda njuna dela postavimo druga poleg drugih samo v tem vidiku uvajanja paraliterarne zvrsti.

Paraliterarni prostor je prostor debate, navajanj, strankarstva, izdajstva, sprave; ni pa prostor enotnosti, koherence ali odločnosti, za

katere mislimo, da konstituirajo literarno delo. Tako Barthes kot Derida namreč gojita globoko sovraštvo do tega pojmovanja literarnega dela. Kar ostane, je drama brez Igre, glasovi brez Avtorja, kritika brez Argumenta. Nič čudnega ni, da kritiška institucija te dežele – to je, izven univerze – ostaja brez vplivov tega dela, ga preprosto ne more uporabiti. Kajti paraliterarnost ne more biti model za sistematično odmotanje pomenov dela, za katerega mislijo, da je naloga kritike.

Nastop paraliterarnosti v nedavnih delih teh mož je seveda rezultat teorije – tako rekoč njunih lastnih delujočih teorij. Te teorije so usmerjene natančno nasproti mnenju, da obstaja delo *x*, za katerim stoji skupina pomenov, *a*, *b* ali *c*, ki jih hermenevtični smoter kritika odмота, s tem, da prodira skozi dobesedno površino dela, da jo lupi. Ko ta teorija trdi, da za dobesedno površino ni serije pomenov, na katere ta kaže, ali modelov, na katere se nanaša, serije izvornih terminov, v katere se odpira in od katerih črpa svojo lastno avtentičnost, ne podaljšuje življenja formalizmu in ne pravi tega, za kar *g. Dickstein* trdi, da »vsi vemo« – da pisanje govori o pisanju. Kajti v tej formuli je objekt v izrazu »o« nadomeščen z drugačnim; namesto da delo govori »o« julijski monarhiji ali o smrti in denarju, govori »o« svojih lastnih konstrukcijskih strategijah, o lastnih lingvističnih operacijah, o lastnem razkritju konvencije, o lastni površini. V tej formuli staja izvor avtentičnosti teksta prej Avtor ali Literatura kot Svet ali Resnica.

G. Dickstein gleda na to teorijo kot na poživiljeno teokratizirano verzijo formalizma, kot da je njeno sporočilo, da pisanje govori o pisanju in da je v delu, kot je *S/Z*, »Barthesov namen ohraniti in povzeti mnogoterost pomenov teksta.« Tu ne pridemo le do točke, kjer se sploh ne strinja več, ampak tudi do drugega razloga, zakaj je ta teorija pustila širšo kritiško institucijo te dežele v takšnem deviškem stanju. Kajti kjer ta institucija ni v glavnem ignorirala Barthesovega ali Deridajevega ali Lacanovega dela, ga je napačno razumela ali napačno razlagala. Če uporabimo primer, ki ga je priskrbel *g. Dickstein*, *S/Z* ravno ni ohranjanje in povzemanje »mnogoterosti pomenov teksta«. Tudi ni to, kar trdi pisec na platnicah ameriške izdaje: semantična razčlenitev Balzacove novele, »da bi odkrili sloje neslutnih pomenov in konotacij«. Kajti oba pojma – »povzemanje« in »razčlenjevanje« – predpostavljata dejavnost, ki ni Barthesova, prav tako pa sta utemeljena na pojmovanju literarnega dela, ki ga Barthes hoče ne toliko napasti kot pregnati. Kajti povzeti in razčleniti dopuščata določen odnos med denotacijo in konotacijo, ko delujeta znotraj literarnega teksta; to se pravi, predpostavljata prvenstvo denotativnega, dobesednega izražanja, onstran katerega leži bogastvo konotacij, asociacij ali pomenov. Zdrava pamet nam hoče povedati, da naj bi to bilo tako. Toda Barthes – za katerega je zdrava pamet sovražnik zaradi svoje neomajne navade, da vse prikuje modelu narave – demonstrira nasprotno: da je denotacija učinek konotacije, zadnji zidak, ki ga je treba postaviti na

mesto. S/Z je demonstracija načina, kako so sistemi konotacije, stereotipov, klišejev, aforističnega izražanja – na kratko, vsega, kar je vedno že znano, že izkušeno, že-dano-v-kulturi – nakopičeni, da proizvedejo tekst. Nadalje trdi, da ta konotacijski sistem ne le piše tekst, pač pa je dobesedno tisto, kar beremo, ko beremo literarno delo. Nič ni pokopano, kar bi morali »izkopati«; vse je del površine teksta.

Ko Balzac npr. uvaja tri ženske, ki obkrožajo pripovedovalca v *Sarrasine*, opiše Marianno kot »dekle šestnajstih let, katere lepota uteleša pravljичne fantazije vzhodnjaških pesnikov! Kot sultanova hči v zgodbi o čudežni svetilki bi morala ostati ovita v pajčolan.« Temu opisu odgovarja Barthes: »To je neizmerna vsakdanost literature: Ženska kopira Knjigo. Z drugimi besedami, vsako telo je citat iz 'že napisanega'. Izvor želje je kip, slika, knjiga.« Nato z vprašanjem: »Ste že kdaj srečali eno od tistih žensk, katerih presenetljiva lepota kljubuje napadom let?« uvede Mariannino mater. Na to Barthes odgovarja: »Telo gospe de Lanty je vzeto (z besedami ene od tistih žensk) iz druge knjige: Knjige Življenja.« Tudi po uvodnem opisu gospe de Rochefide kot »prefinjeno oblikovane, z enim tistih obrazov, ki so tako sveži kot otroški«, se Barthes spet spušča na termin »eden tistih obrazov«: »telo je duplikat Knjige: mlada ženska izvira v knjigi Življenja, množina se nanaša na totalnost uskladiščenih in zapisanih izkušenj.« Ko tekst invocira te knjige, ta ogromna skladišča klišejev, ustvarja to, o čemer Barthes govori kot o »stereografičnem prostoru pisanja«, pa tudi iluzijo, da obstaja objekt denotacije – Marianna ali gospa de Lanty –, ki je pred konotativnim sistemom, katerega simbolizira izraz »eden tistih obrazov«. Toda če pisanje vzpostavlja pretenzijo, da je denotacija prvi pomen, ni za Barthesa denotacija »nič drugega kot zadnja od konotacij (tista, za katero se zdi, da tako ustanavlja kot zapira branje)«. Ko Barthes identificira te konotativne sisteme kot kode, piše: »Opisati pomeni odviti preprogo kodov, ne referirati od jezika na referenta, ampak od enega koda k drugemu. Tako realizem ne predstavlja kopiranja realnega, ampak kopiranje (upodobljene) kopije realnega... Zato realizma ne moremo opisati kot 'kopista', ampak prej kot 'pastišerja' (skozi drugotno mimesis kopira to, kar je že kopija).«

Skrbna, skoraj halucinantna počasnost, s katero Barthes napreduje skozi tekst *Sarrasine*, predstavlja nenavadno demonstracijo tega klepetanja glasov, ki je klepetanje kodov na delu. Če ima Barthes kak smoter, je to izoliranje teh kodov z uporabo neke vrste reflektorja na njihovih posameznih primerih, da bi jih izpostavil kot »tako mnogo fragmentov nečesa, kar je vedno bilo že brano, videno, storjeno, izkušeno«. Gre tudi za to, da bi jih zaslišali kot glasove, »katerih izvor«, pravi, »je izgubljen v ogromni perspektivi že-napisanega« in katerih prepletanje nastopa kot »raz-izvirjanje govora«. Enako nemogoče je uskladiti ta projekt s formalizmom, kot znotraj njega oživiti utrip humanizma. Če bi vzeli demonstracijo raz-izvirjenega govora resno, bi očitno velik segment

kritiške institucije ostal brez dela; tako ni čudno, da je poststrukturalistična teorija imela tako malo vpliva na to področje.

Obstaja pa še drug prostor, kjer se je to delo srečalo s precej drugačno recepcijo: na visokih šolah, kjer se študentje ne glede na to, kakšne so njihove druge skrbi, zanimajo za branje. Ko so ti študentje izkusili kolaps modernistične literature, so se obrnili k literarnim izdelkom postmodernizma, med katerega najmočnejšimi primeri so Barthesova in Derridajeva paraliterarna dela. Če je bilo eno od načel modernistične literature ustvariti delo, ki bi izsililo refleksijo pogojev svoje lastne konstrukcije, ki bi terjalo branje kot mnogo zavestnejše kritiško dejanje, potem ni čudno, da bi moral biti medij postmodernistične literature kritiški tekst, predelan v paraliterarno formo. In jasno je, da študentje zdaj berejo Barthesa in Derridaja kot pisca, ne kot kritika.

New York, 1981

Izbral in spremno opombo napisal Igor Zabel,
prevedla Mateja Kos

Rosalind E. Krauss, profesorica umetnostne zgodovine na Hunter College in eno vodilnih imen ameriške likovne kritike, je avtorica številnih odmevnih spisov o umetnosti 20. stoletja, med drugim pomembne knjige *Passages in Modern Sculpture*. Je tudi soustanoviteljica in sourednica revije *October*. Njen spis *Poststructuralism and the Paraliterary* (prvič je izšel v reviji *October*, št. 13, poletje 1980) je bil pomemben za uvajanje problematike, povezane s principom paraliterarnosti, v širšo zavest ameriške umetnostne kritike; preveden je po objavi v knjigi *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge Mass., London 1985).