

Poetika i kritika postmodernoga književnog djela: Eseji Susan Sontag i Leslieja Fiedlera kao manifesti postmodernizma u književnosti

Pitanje što čini jedno književno djelo i kako se ono vrednuje jest pitanje koje datira od postanka zapadnjačke filozofske misli, a u prilog tome ide činjenica da je poetika kao disciplina ustanovljena još u 4. stoljeću p.n.e. u Aristotelovoj studiji pod istim nazivom – *Poetika*. Uz ovo je neizostavno i pitanje reprezentacije vanjskog svijeta u književnosti kojim su se bavili i Aristotelovi neposredni prethodnici, Sokrat i Platon, a koji su odnos između stvarnosti i njenog prikaza u umjetnosti (i književnosti) podveli pod termin *mimeza*, postavljajući time osnovu za filozofske i kritičke rasprave koje traju do danas. Iako osnovno značenje riječi podrazumijeva imitaciju, *mimeza* u književnosti nikada nije bila samo to, što je važno uočiti, kako za književnost u staroj Grčkoj, tako svakako i za književnost postmodernizma.

Aristotel je umijeće ili vještinu stvaranja književnog djela opisao kao bavljenje onim što se može dogoditi, za razliku od onoga što se zaista događa, a što uključuje mogućnost, vjerojatnost ili nužnost više nego *stvarnost* (kojom se bave povjesničari)¹. Pod poetikom se podrazumijevao jedan cjeloviti sistem u kojem je polje interesa bilo strogo određeno time što čini poetski tekst, kako se isti klasificira te koje interpretativne pristupe zahtijeva. Potom su se na temelju utvrđenih pravila izdvajala reprezentativna, kanonska djela koja su služila kao uzor budućim piscima, ali i kao osnova za kritičku procjenu. Ovaj sistem vrednovanja književnih djela u europskoj književnosti zadržao se sve do pojave romantizma krajem 18. stoljeća, kada je umjetnost prestala nužno biti odraz pravila na temelju kojih se tematizira vanjski svijet, već odraz nečeg unutrašnjeg i subjektivnog.

Međutim, bitno je naglasiti da je Aristotelova poetika suštinski različita od poetike postmodernizma utoliko što je u postmodernizmu praktički nemoguće uspostaviti bilo kakva pravila vrednovanja umjetničkog (književnog) djela te definirati kanon. Drugim riječima, nemoguće je dati recept i pokazati što jedno postmoderno književno djelo treba sadržavati i kako

se treba čitati i razumjeti. Stoga u nastojanju da se ponudi razumljiv i uvjerljiv, ali nadasve dovoljno širok prikaz postmodernističkog poimanja književnosti i svih elemenata koji ga neizostavno čine (čovjeka kao jezičnog konstrukta, jezika i njegove (ne)mogućnosti da prenese konkretno značenje te posve novog pogleda na povijest kao na još jedan narativ), treba imati na umu pojašnjenje postmoderne poetike koje je dala Linda Hutcheon:

Jasno da ne bih željela upasti u zamku nagovještavanja bilo kakvog “transcendentalnog identiteta”, ili suštine postmodernizma. Umjesto toga, vidim ga kao aktualni kulturološki proces ili aktivnost i mislim da je ono što nam treba, više nego fiksna ili fiksirajuća definicija, “poetika”, otvorena, uvijek nova teoretska struktura (...)²

Uočavajući problem s preciznim definiranjem postmodernizma i iznalaženjem odgovora na pitanje što on znači, Steven Connor u knjizi *Postmodernistička kultura: Uvod u teorije suvremenog (Postmodernist culture: An Introduction to Theories of the Contemporary, 1989)* predlaže da se pozabavimo pitanjem što postmodernizam zapravo *radi*.³ I mada je ovo pitanje gotovo jednako zahtjevno koliko i definicija, čini se da je na njega ipak moguće ponuditi nešto koncizniji i stabilniji odgovor, pa se u tom kontekstu stalno problematiziranje i propitivanje nude kao dostatna objašnjenja. Trend naklonjenosti ka kreativnom, nesistematičnom i besmislenom je ono što je obilježilo doba kasnog 20. stoljeća zauzimanjem skeptičnog stava ka svemu što je predstavljalo ustroj i logiku, a što se može i mora povezati s postmodernizmom, jer je skepticizam prema autoritetima, svakoj

² “I clearly would not want to fall into the trap of suggesting any ‘transcendental identity’, or essence for postmodernism. Instead, I see it as an ongoing cultural process or activity, and I think that what we need, more than a fixed and fixing definition, is a ‘poetics’, an open, ever-changing theoretical structure (...)”, Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*, New York i London, 1988, str. 13–14.

³ Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Cambridge, 1997, str. 6.

¹ Matthew Potolsky, *Mimesis*, New York, 2006, str. 43.

vrsti norme i uvjetovanosti, svakoj ideologiji i teoriji, karakteristika koja opisuje samu srž postmodernizma. Međutim, skepticizam se često tumači kao negativna filozofija, jer je činjenica da se više bavi destabiliziranjem drugih teorija i njihovih nastojanja da dođu do istine nego što se sam trudi ponuditi svoj način:

“Izvrnuti milenijarizam”, kako kaže Frederick Jameson, u kojem su objavljeni krajevi – kraj umjetnosti, kraj povijesti, kraj velikih narativa – svjedoči trudu da se formulira jedna radikalno nova svijest o sadašnjosti, ipak ostaje negativna gesta, odbijanje starih kategorija više nego stvaranje novih. Krajevi su proglašeni, ali bez ikakvog jasnog smisla o tome što bi moglo naslijediti izbljedjele kategorije.⁴

Ipak, evidentno je da postoje bar dva načina na koja se može sagledati poetika postmodernizma općenito, pa se tako često zamršena stanovišta kao što je skepticizam mogu pokušati razumjeti i razjasniti, a mogu se i banalizirati i odbaciti kao puko teoretiziranje, samosvršishodno poigravanje ili jednostavno kao negativan trend, te se može reći i da su 1960-e godine u naslijeđe postmodernizmu ostavile preispitivanje kao nepremostivu prepreku. U knjizi *Oxfordova povijest engleske književnosti: Posljednji dani Engleske? (The Oxford English Literary History: The Last of England?, 2004)*, Randall Stevenson navodi kako je 1980-ih godina počelo intenzivnije optuživanje postmodernizma za izbjegavanje hvatanja u koštac sa sve zahtjevnijom stvarnošću i umjesto toga bavljenje sferom diskursa i slika koji nemaju svrshodnu vezu sa svijetom u kojem živimo. Ovakve optužbe su najčešće dolazile od (post)marksističkih kritičara pa je tako Frederick Jameson, kao najistaknutiji od njih, umanjivao postmodernistički potencijal za bilo kakav društveni i politički angažman, između ostalog, i na temelju toga što je u postmodernoj sferi “dubina zamijenjena površinom, ili više površina”⁵. Samim naslovom svoje studije *Postmodernizam, ili kulturološka logika kasnog kapitalizma*, Jameson nastoji naglasiti koliko je, zapravo, postmoderno stanje ogledalo novih ekonomskih prilika i odmjeravanja snaga na polju multinacionalnog kapitala. On postmodernizam vidi kao doba u kojem se u potpunosti gubi osjećaj za razliku između stvarnosti i kulture:

Zaista, ono što se dogodilo kulturi može biti jedan od važnijih tragova za praćenje postmodernog: neizmjerano

⁴ “The ‘inverted millenarianism’, as Fredric Jameson puts it, whereby endings are announced – the end of art, the end of history, the end of grand narratives – bespeaks the effort to formulate a radically new consciousness of the present, yet remains a negative gesture, a refusal of old categories rather than a construction of new ones. Ends are declared but without any cogent sense of what might supersede the exhausted categories”, Jeremy Green, *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*, New York, 2005, str. 24.

⁵ “...depth is replaced by surface, or by multiple surfaces”, Frederick Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C., 1991, str. 12.

širenje njegove sfere (sfere robe), neizmjerana i povijesno originalna akulturacija Stvarnog (...) Dakle, u postmodernoj kulturi, “kultura” je postala proizvod sama za sebe; tržište je postalo samo sebi zamjena i roba, u jednakoj mjeri kao i bilo koja stvar unutar njega (...)”⁶

Pojednostavljeno rečeno, za Jamesona očita pobjeda komodifikacije u svim sferama života dokazuje koliko se postmodernizam oslanja na kasni kapitalizam.⁷

S jedne strane, dakle, nalaze se kritičari koji postmodernizam vide kao distopiju (Jameson, Baudrillard, Eagleton), koja unutar samokreirane stvarnosti sastavljene od mnoštva značenja, vrijednosti i diskursa ne ostavlja prostora ni za validan kontra-argument, a kamoli za osnovanu kritiku, dok drugi slave postmodernu estetiku i teoriju, smatrajući je čak oslobađajućom⁸ (Lyotard, Hutcheon, McHale). U obranu postmodernizma i u direktnom odgovoru na Jamesonove tvrdnje o odsustvu političke volje i moći kod postmodernista, Hutcheon kaže: “ovdje postmodernizam nije toliko ono što Jameson vidi kao sistematski oblik kapitalizma koliko ime dano kulturalnim praksama koje priznaju svoje neizostavne konotacije u kapitalizmu, bez prepuštanja moći ili volje da se u njih kritički intervenira”⁹, podsjećajući da izjednačavanje kulture s njenim temeljima i neostavljanje prostora za međusobne prijepore i podrivanja znači zaboravljanje kompleksne veze između postmodernizma i modernizma. Naime, činjenica je da umjetnost postmodernizma počiva na modernističkim eksperimentalnim tehnikama, međutim, to nipošto ne znači da ta ista umjetnost nije kritična prema, na primjer, modernističkom elitizmu.

Kako objašnjava Hutcheon, to što postmodernizam preispituje centar i ustaljenu hijerarhiju ne znači da ih uništava, već samo da je otvoren prema ekscentričnom.¹⁰ Zbog toga je svaki postmoderni umjetnik i pisac doveden u poziciju filozofa: rad koji stvara ili tekst koji piše nije nastao kao rezultat prethodno utvrđenih pravila, te kao takav ne može biti promatran kroz poznate i ustaljene parametre i kategorije. Ti

⁶ “Indeed, what happened to culture may well be one of the more important clues for tracking the postmodern: an immense dilation of its sphere (the sphere of commodities), an immense and historically original acculturation of the Real (...) So, in postmodern culture, ‘culture’ has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself (...)”, *ibid.*, str. x.

⁷ Dino Franco Felluga, *Critical Theory: The Key Concepts*, London i New York, 2015, str. 230.

⁸ Felluga, *Critical Theory*, str. 231.

⁹ “...postmodernism here is not so much what Jameson sees as a systematic form of capitalism as the name given to cultural practices which acknowledge their inevitable implication in capitalism, without relinquishing the power or will to intervene critically on it”, Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism: Parody and History*, London i New York, 1989, str. 25.

¹⁰ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, str. 41.

parametri i kategorije su upravo ono za čim samo djelo traga.¹¹ Zato ona o odnosu postmoderne književnosti i stvarnosti kaže:

[Ova vrsta književnosti] ne negira koliko se natječe s "istinama" stvarnosti i književnosti – ljudskim konstruktima na osnovu kojih uspijevamo živjeti u našem svijetu. Književnost ne odražava stvarnost; niti ju reproducira. Ne može. Nema hinjenja pojednostavljene mimeze u historiografskoj metafikciji. Umjesto toga, književnost se nudi kao još jedan od diskursa prema kojima gradimo naše verzije stvarnosti, te se i građenje i potreba za istim nalaze u osnovi postmodernog romana.¹²

Jedan od teoretskih začetaka tada još uvijek službeno nepostojećeg postmodernizma u umjetnosti (i književnosti) jest esej Susan Sontag pod nazivom "Protiv interpretacije" ("Against Interpretation") iz 1964. godine, u kojem ona problematizira (suvišnu) potrebu za interpretacijom određenog umjetničkog djela. Naime, europski umjetnici su se početkom 20. stoljeća osjetili nemoćnima da prenese vanjski svijet koji je, uslijed objektivnih povijesnih prilika ali i subjektivnog osjećaja egzistencijalne otuđenosti, gotovo preko noći postao toliko rasut i promjenjiv da je iziskivao posve novi način ophođenja prema sebi samome. Novonastalo stanje odrazilo se na način pisanja, pa su modernisti prigrlili tehnike koje su mogle predočiti svu višeslojnost i fragmentiranost kako stvarnosti, tako i ljudske psihe. Zato u modernom narativu nema kontinuiteta, određene perspektive niti "ispravne" moralne pozicije, a upadljivo se koriste paradoks, ironija i samorefleksivnost. Zbog sve većeg odsustva mimeze, ukazala se potreba za novim načinom vrednovanja umjetničkog djela, ali do toga nije došlo, te se stari način vrednovanja nastavio primjenjivati na novi način izražavanja, što se pokazalo kao pogrešan parametar i što je upravo ono o čemu piše Sontag. Prije modernizma je, najjednostavnije rečeno, ono što je bilo prikazano na slici ili napisano u romanu bilo razumljivo jer je preslikavalo vanjski svijet i nosilo uglavnom očito značenje. Čak i kada nije bilo očito, značenje je bilo prisutno, samo ga je trebalo pronaći – drugim riječima, označitelj u umjetničkom djelu uvijek je imao označenog u vanjskom svijetu, tako da se u konačnici svako umjetničko djelo, odnosno njegova interpretacija, svodila na vezu između to dvoje.

Međutim, ovdje je bitno ponoviti da mimeza od svojih začetaka nije ni trebala biti puka imitacija

¹¹ *Ibid.*, str. 15.

¹² "[This kind of fiction] does not so much deny as contest the 'truths' of reality and fiction – the human constructs by which we manage to live in our world. Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel", *ibid.*, str. 40.

stvarnosti. Sama ideja imitacije potječe od Sokrata koji je smatrao da se pričanjem priča djeci njihove duše oblikuju prema modelu, odnosno prema onome što im se priča. Zbog toga im se trebaju pričati odabrane priče, nikako one koje uključuju nasilje, preljub, prevlast, prevaru ili ludilo, ne samo zbog utjecaja koji bi takvo što imalo na djecu, već i na same pripovjedače. Zbog toga oni pjesnici koji samo imitiraju stvarnost, a ne vode se razumom, trebaju biti izbačeni iz društva.¹³

S druge strane, Platonovo tumačenje umjetnosti jest da je ona lažna i beskorisna jer je imitacija svijeta kojem svjedočimo a koji je i sam odraz, odnosno imitacija, istine/ideje. Prema njemu je materijalni svijet samo sjena svijeta ideja, a umjetnost je tek na trećem mjestu – ona je imitacija materijalnog, odnosno sjena sjene. Međutim, treba imati na umu da je ovo samo Platonovo viđenje, a ne opći stav prema umjetnosti u staroj Grčkoj. U obranu umjetnosti stao je Platonov učenik Aristotel, ističući tvrdnju da je umjetnost korisna kao opravdanje za njeno postojanje. Ta korist ogleda se u katarzi, odnosno pročišćenju duše, tako da se gledatelj (tragedije o kojoj je Aristotel govorio), odnosno svjedok umjetničkog djela u općem smislu, kroz buđenje sažaljenja i straha, oslobađa tih istih emocija:

Iako Aristotel kanonizira Platonovo svođenje cjelokupne umjetnosti na mimezu, on također pruža nešto što ostaje najjača obrana umjetnosti u povijesti književne teorije. Uz tezu da je mimeza prirodna, racionalna i edukativna, pojam katarze podrazumijeva da umjetnost može biti i korisna.¹⁴

Međutim, čak i ako zanemarimo to je li umjetnost korisna ili je samo prazna imitacija, za potrebe argumenta važno je naglasiti da je mimetička teorija uvijek išla uz pretpostavku da je umjetnost obavezno figurativna, i da je to ono na čemu se bazirala njena kritika.

Ono na što Sontag ukazuje jest da zagovornici mimetičke teorije ne bi trebali zanemarivati onu umjetnost koja nije figurativna, odnosno umjetnost koja je samo dekorativna i apstraktna.¹⁵ Ona u svom u eseju tematizira podređenost forme sadržaju, ne samo u mimetičkoj tradiciji, nego i 1960-ih godina, odnosno u vremenu u kojem i dalje dominira mimetička teorija književnosti i umjetnosti, bez obzira na to što većina umjetnika i kritičara odbacuje teoriju umjetnosti kao odraza vanjske stvarnosti i zastupa teoriju umjetnosti kao subjektivnog doživljaja. I mada se sadržaj jest promijenio i postao manje figurativan i realističan, umjetničko djelo još uvijek se gleda kroz njegovu prizmu, zbog raširenog shvaćanja da umjetničko djelo po svojoj definiciji treba nešto kazati, tj. da je ono, zapravo, svoj sadržaj.

¹³ Potolsky, *Mimesis*, 2006, str. 21.

¹⁴ Potolsky, *Mimesis*, str. 26.

¹⁵ Susan Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretations and Other Essays*, 2001, str. 4.

Ipak, Sontag smatra da je vrijeme kada umjetnost nije imala potrebu da se objašnjava davno prošlo te da izostankom mimeze i jasnog značenja shvaćanje i svrsishodnost umjetnosti postaju bespovratno promijenjeni: "Od sada do kraja svijesti, zapao nas je zadatak da branimo umjetnost."¹⁶ Međutim, interpretacija sadržaja umjetničkog djela nije i ne treba biti jedini način opravdanja umjetnosti. Ovdje se Sontag ograđuje i napominje da pod interpretacijom ne smatra tumačenje u širokom smislu, već pronalaženje određenog koda ili skupa pravila po kojima umjetničko djelo funkcionira. Za nju takva interpretacija znači svođenje umjetničkog djela kao cjeline na biranje tek nekoliko elemenata koji se dovode u prisilnu vezu i daju ograničenu i iskrivljenu sliku koja se onda smatra ispravnim viđenjem djela (ako takvo nešto uopće postoji).

Potreba za interpretacijom javlja se još u staroj Grčkoj, u kontekstu povijesnih i kulturoloških promjena. Ukupna književnost tog perioda (koju su mahom činile pjesme u različitim formama i za različite prilike) imala je za cilj da se oda počast bogovima, te da se ponudi mit (priča) koji će objasniti zakonitost života i prirodnih pojava. Istinitost mita nije se dovođila u pitanje i u njega se bezuvjetno vjerovalo, i tako je bilo sve do kraja klasičnog antičkog perioda, odnosno do 4. st. p.n.e., kada nastupa nova epoha antičke kulture koja se naziva helenizam. U ovom periodu dolazi do razvoja retorike, daju se komentari na djela klasičnih antičkih autora, pišu se muzički traktati, rječnici i gramatike. Zahvaljujući razvoju kritičke svijesti, mitovi se prestaju shvaćati kao neporeciva istina, čime njihova moć biva znatno umanjena. U to vrijeme se osniva i filozofska škola stoicizma, čije učenje je, između ostalog, upućivalo na postojanje razlike između prikazivanja onoga što je viđeno i kreiranja onoga što nije viđeno¹⁷. Upravo je ovo period kada ljudi počinju tražiti smisao u svijetu i u umjetnosti, te miriti klasične antičke tekstove s novonastalim shvaćanjima, što nas zapravo dovodi do interpretacije. Sontag tako interpretaciju vidi kao most između značenja koje je tekstu namijenjeno u trenutku kada je on nastao i značenja koje se tekstu naknadno pripisuje: "Interpretacija tako pretpostavlja proturječnost između jasnog značenja teksta i zahtjeva (budućih) čitalaca."¹⁸ Sontag izdvaja povijesni moment u kojem dani tekst promjenom kulturološke paradigme odjednom postaje neprihvatljiv u svom originalnom iskazu, ali s obzirom na to da je isuviše dragocjen da bi ga se u cijelosti odbacilo, na scenu stupa spasonosna interpretacija kao radikalna strategija za očuvanje kroz prilagođavanje. Onaj tko tekst pril-

godava zapravo ga mijenja, ali ne smije priznati da to radi, nego, naprotiv, tvrdi da tekst čini razumljivi(ji)m tako što otkriva njegovo pravo značenje, koje je oduvijek bilo tu.¹⁹

Ovdje se možemo osvrnuti na tumačenje Briana McHalea, koji u knjizi *Postmodernistička književnost (Postmodernist Fiction)* iz 1987. slikovito prikazuje odnos između stvarnosti i fikcije i način na koji razumijevamo književno djelo. Književni tekst stvara najmanje jedno unutrašnje referencijalno polje koje predstavlja određeni značenjski okvir unutar sebe samog. Međutim, da bi uopće bio čitljiv i razumljiv, taj tekst naprosto se mora referirati i na referencijalno polje izvan unutrašnjeg, drugim riječima, mora se referirati na objektivnu stvarnost. S jedne strane, djelo fikcije postoji kao autonomno, samo za sebe, ali ono istovremeno ovisi o svijesti čitatelja. S druge strane, to djelo nije ontološki uniformno i jednoznačno, već je polifono i višeslojno. Svaki od njegovih slojeva ima drugačiji ontološki status, pa je i funkcija svakog sloja različita u odnosu na ontološku funkciju cjelokupnog djela.

Književni tekstovi imaju poseban ontološki status, a to je stanje između točnog i netočnog, između vjerovanja i nevjerovanja. Zato čitatelj ne procjenjuje logiku književnog teksta u odnosu na stvarni svijet, već stvarni svijet na određeno vrijeme napušta i usvaja ontološku perspektivu književnog djela. Svim rečenicama u jednom tekstu upravlja jedan logički okvir: ono što se odnosi na stvarni svijet spada u okvir neophodnosti, dok ono što se odnosi na fiktivni svijet spada u okvir mogućnosti. Fiktivni svijet nemogućnosti, pak, ne može postojati, jer se isključuje logička nemogućnost stvari koje oblikuju svijet i jer svaka od stvari mora biti *ili* točna *ili* netočna u okviru mogućeg svijeta, a ne može biti i jedno i drugo. Svjetovi u kojima nešto može biti i točno i netočno nisu samoodrživi i njihova kontradiktornost više je u službi subverzivne kritike svjetova.²⁰ U svakom slučaju, bitno je napomenuti da mogući svjetovi zavise od čitateljevih pretpostavki: da bi jedan takav svijet bio moguć, to znači da u njega neko mora moći vjerovati.²¹ Suština je, dakle, da se djelo tumači unutar svojih vlastitih okvira, a ne unutar objektivne stvarnosti čitatelja.

Međutim, Sontag upozorava da je interpretacija vremenom otišla predaleko. Dok je stari način interpretacije imao poštovanja prema originalnom iskazu, te pronalazio još samo jedno značenje uz ono očito i doslovno, novi način interpretacije ide puno dublje, i tom prilikom uništava: on ide iza samog teksta kako bi pronašao neki pod-tekst za koji potom tvrdi da je pravi.²² Sontag ovu teoriju potkrepljuje najpoznatijim

¹⁶ "From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art", *ibid.*, str. 5.

¹⁷ Gary Day, *Literary Criticism: A New History*, Edinburgh, 2008, str. 43.

¹⁸ "Interpretation thus presupposes a discrepancy between the clear meaning of the text and the demands of (later) readers", Sontag, "Against Interpretation", str. 6.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London i New York, 1987, str. 33.

²¹ *Ibid.*, str. 34.

²² Sontag, "Against Interpretation", str. 6.

i najutjecajnijim učenjima modernog vremena, teorijama Marxa i Freuda, koji kažu da su svi vidljivi fenomeni zapravo samo manifestacija nečeg što je skriveno ispod. Da bi se došlo do pravog značenja, površinski sadržaj mora se ukloniti: za Marxa, to su revolucije i ratovi na društvenom, a za Freuda neurotski simptomi na osobnoj razini. I prema jednom i prema drugom, ovi fenomeni samo se čine razumljivima, ali je činjenica da oni sami po sebi nemaju nikakvo značenje bez interpretacije: "Razumjeti znači interpretirati."²³ Ono što Sontag hoće razjasniti jest da se interpretacija ne može uzeti kao apsolutna vrijednost, te da se i ona sama mora promatrati u okviru povijesnog stanja čovjekove svijesti u danom trenutku.

U nastavku eseja, Sontag objašnjava da je već došlo do prezasićenosti interpretacijom, i daje vrlo interesantnu opasku da se intelekt interpretacijom osvećuje svijetu:²⁴

Interpretirati znači osiromašiti, istrošiti svijet – da bi se uspostavio svijet "značenja" koji je sjena. To znači pretvoriti svijet u ovaj svijet. ("Ovaj svijet"! Kao da postoji neki drugi.)²⁵

To pokazuje da nemamo poštovanja prema onom što ne razumijemo i da ničem takvom ne dajemo šansu da opstane samo i neshvaćeno. Uvijek imamo potrebu dokazivati da smo veći od nerazumljivog i da smo mi ti koji imamo kontrolu. To radimo tako što nerazumljivo prilagođavamo i mijenjamo u mjeri koja je neophodna da bi postalo ono što možemo uklopiti u nama poznat svijet prividnih značenja koja možemo kontrolirati. Zato Sontag kaže da se interpretacija svodi na odbijanje da se umjetničko djelo ostavi na miru.

Ako se zapitamo što je dobro umjetničko djelo, odgovor bi vjerojatno uključivao moć takvog djela da kod promatrača/svjedoka probudi određeni osjećaj. Međutim, svodeći to djelo isključivo na sadržaj koji se potom interpretira, umanjuje se priroda drugih elemenata koji nisu sadržaj. Ispada da je jedini način da se izbjegne interpretacija zapravo da se izbjegne sadržaj. Ako pogledamo kojoj je umjetnosti pošlo za rukom da ostane, takoreći, neukaljano interpretacijom, vidjet ćemo da je to umjetnost nastala u doba modernizma koja se svjesno trudila i iznalazila razne načine da izmakne tradicionalnoj analizi. Na prvom mjestu, to su moderne, apstraktne slike, čiji je sadržaj takav da onemogućuje interpretaciju (na primjer, slike nizozemskog slikara Pieta Mondriana²⁶). To je također i

pop-art, likovna umjetnost 1960-ih koja se koristi drugim sredstvima da bi postigla isti rezultat izbjegavanja interpretacije. Naime, sadržaj tih slika je toliko očigledan i poznat onima kojima je namijenjen (na primjer, slike Roya Lichtensteina²⁷), da se nitko nema potrebu pitati što te slike, zapravo, predstavljaju, što ih čini nepodobnima za interpretaciju. Međutim, Sontag izražava nadu da "programski avangardizam", koji uglavnom označava eksperimentiranje s formom nauštrb sadržaja, nije jedina obrana protiv interpretacije, jer bi u suprotnom to opet značilo isticanje razlike između forme i sadržaja, i vječnu utрку između to dvoje.

Mnogi kritičari u kontekstu Jamesonovog shvaćanja kapitalističkog predznaka postmodernističke filozofije i umjetnosti u Lichtensteinovim slikama konzervi vidjet će prepuštanje, odnosno prigrljivanje konzumerizma protiv kojeg se modernizam grčevito borio. Na istom tragu je i Robert T. Tally Jr. koji u svojoj knjizi *Kurt Vonnegut i američki roman: Postmoderna ikonografija (Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography, 2011)* navodi da su modernisti iznašli eksperimentalne književne metode u namjeri da svoj rad izdvoje po originalnoj umjetničkoj intervenciji iz mase nagomilanih proizvoda, da bi se potom postmodernizam, koji je sve te metode preuzeo, u toj mjeri prepustio konzumerizmu da je od njega postao praktički neodvojiv.²⁸ Međutim, kao što je itekako vidljivo u romanima kasnog postmodernizma, na primjer, kod DeLilla i Barnesa, a više nego očito i kod Vonneguta kojim se Tally konkretno bavio, postmoderna književnost konstantno i dosljedno ukazuje na pošast konzumerizma, svjesno ga stavljajući u prvi plan i dovodeći ga do ekstreme upravo s namjerom da razotkrije njegove stvarne motive, koji se prije svega ogledaju u prividnosti blagostanja, pripadnosti jednom povijesnom ili nacionalnom metanarativu, te građenju vjere u sistem koji takvo društvo kreira.

U nastojanju da odgonetne koja je to optimalna interpretacija jednog umjetničkog djela, ona koja će mu služiti, a neće preuzeti kontrolu nad njim samim, Sontag ističe transparentnost kao najveću vrijednost, kako u umjetnosti, tako i u kritici svog doba, a pod tim smatra slavljenje djela onakvog kakvo ono zaista jest. Naravno da je interpretacija neizbježna, ali "značenje" umjetničkog djela nije jedino mjesto gdje živi njegova vrijednost. Stoga, da bismo uspjeli vidjeti umjetničko djelo u cjelini, trebamo više pažnje obratiti na formu i skrenuti fokus sa sadržaja. Na kraju eseja, Sontag daje jedan komentar koji se čini vrlo interesantnim, ali i važnim, u kontekstu teme rada: "Cilj

²³ "To understand is to interpret", *ibid.*, str. 7.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ "To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow world of 'meanings'. It is to turn the world into this world. ('This world'! As if there were any other.)", Sontag, "Against Interpretation", str. 8.

²⁶ The Art Story Contributors, "Piet Mondrian", *The Art Story*, objavljeno 15. listopada 2012. URL: <https://www.theartstory.org/artist-mondrian-piet-artworks.htm>, pristup: 23. listopada 2018.

²⁷ Rachel Gershman, "Roy Lichtenstein", *The Art Story*, objavljeno 21. lipnja 2010. URL: <https://www.theartstory.org/artist-lichtenstein-roy.htm>, pristup: 23. listopada 2018.

²⁸ Robert T. Tally Jr., *Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography*, Great Britain, 2011, str. 4.

svih komentara koji se tiču umjetnosti danas bi trebao biti da čine umjetnička djela – i, po analogiji, naše vlastito iskustvo – više, a ne manje, stvarnim nama samima.”²⁹ Što je umjetničko djelo bliže stvarnosti, to ga lakše možemo pojmiti, te je samim time manja i potreba da ga interpretiramo. U tom slučaju funkcija kritike je da pokaže kako je nešto to što jest, da pokaže da zaista jest to što jest, a ne da objašnjava što to nešto znači.³⁰

Formiranju kritičkog osvrta na umjetnost postmodernizma u začecu doprinio je i esej Leslieja Fiedlera iz 1969. godine pod nazivom “Pređi granicu, premosti jaz” (“Cross the Border, Close the Gap”) koji se bavi temom novog oblika romana u okviru pop-arta, odnosno postmodernizma. U njemu Fiedler službeno objavljuje smrt modernizma u književnosti, koji je, prema njemu, trajao od malo prije Prvog svjetskog rata do neposredno nakon završetka Drugog svjetskog rata, ističući da je došlo vrijeme za novu, postmodernu kritiku koja će odgovarati postmodernoj književnosti.³¹ Prema Fiedleru, moderna književnost bila je samosvjesna, anti-romantična, posvećena analizi, racionalnom, te usmjerena na poštovanje, profinjnost, čak i akademizam. Zbog toga je u periodu modernizma i ranog 20. stoljeća kritika okupirala gotovo sve oblike književnosti pa se čini da su najbolje knjige iz tog vremena zapravo bile književno-kritičke studije, dok su istaknuti romani i pjesme svoj poseban status pridobili samo zato što su bili podvrgnuti i prilagođeni kritičko-interpretativnoj analizi, posebno u akademskim sredinama. Međutim, Fiedler primjećuje da je nastupilo jedno novo vrijeme, po svemu drugačije od prethodne faze: apokaliptično i anti-racionalno, vrijeme koje slavi neodgovornost i opire se diktatu razuma, ali i koje je otvoreno romantično i senzualno. Iz ovoga on zaključuje da se i kritika mora drastično promijeniti i prilagoditi i da zasigurno neće moći biti usmjerena na strukturu i sintaksu, jer više nije primarno da djelo i riječi zaista postoje na papiru, već u svijetu, i u glavi, kroz niz različitih konteksta – društveni, psihološki, povijesni, biografski i ini. Sama kritika ili je književnost, ili ništa.³²

U nastavku Fiedler govori o načinu mijenjanja i prilagođavanja romana novom vremenu. Kao što se prilagođavaju i crkvene propovijedi, fakultetska predavanja i sadržaj na radiju, tako i samosvjesnost novog romana mora uključiti percepciju vlastitog apsurdna tako što će postati anti-umjetnost. On objašnjava da to znači da se roman zapravo vraća onome što je u svom začetku bio – popularan (dakle, čitan), ali bez ugleda koji je zahtijevao (i uživao) u vrijeme moder-

nizma. Funkcija romana danas jest da, kao što i naslov eseja kaže, premosti jaz između elitističke i masovne kulture.

Stoga Fiedler novom romanu preporučuje tri nove forme. Uz napomenu da piše iz perspektive jednog Amerikanca, prva od tih formi je *western*, koji se upravo zbog svoje asocijacije na površnost i literaturu za djecu nudi kao forma koja će izbrisati prazninu između buržujskih porodica iz kojih autori potječu i zaigrane i infantilne nostalgije za pripadanjem plemenu i najobičnijim nasiljem:

Legendarni Indijanci nemaju ništa s umjetnošću u tradicionalnom smislu, ali imaju sve s pridruživanjem dječaka čovjeku, nezrelosti zrelosti. Oni su na čelu premošćivanja jaza koji su aristokratske umjetničke koncepcije otvorile između onoga što nas ispunjava s 10 ili 12 i onoga što nas zadovoljava s 50 ili 60 godina.³³

Druga forma koju Fiedler rehabilitira je znanstvena fantastika. Iako je 1960-ih godina znanstvena fantastika još uvijek bila žanr potpuno odvojen od tzv. ozbiljne književnosti, Fiedler ukazuje na važnost znanstvene fantastike u izmijenjenom kulturološkom i tehnološkom svijetu svemirskog doba, kada je tehnološki napredak toliko ubrzan i očit da je sve teže razaznati razliku između sadašnjosti i budućnosti, a nestanak čovjeka, uništenjem ili mutacijom, realna mogućnost. Prema njemu, i jedna i druga tema zato se nude kao dobar izbor za postmoderni roman znanstvene fantastike. Treća forma je pornografija, koja je, uz *western* i znanstvenu fantastiku, također oblik pop-arta i koja, u vrijeme kada Fiedler piše ovaj esej, bilježi svoj prijelaz iz *underground* književnog oblika u nešto što se smatra općeprihvaćenom književnošću. Fiedler ovdje napominje da pornografija normalizira seksualne prakse koje su dotad smatrane devijantnima, poput oralnog seksa, analnog seksa, bičevanja i masturbacije, i time ne samo podriva tradicionalne čudoredne predodžbe, nego izmiče klišeiziranim konvencijama romantične ljubavne priče.³⁴

Fiedler također zagovara brisanje razlike između “visoke” umjetnosti, namijenjene “kulturnima” (ili kultiviranima) i one “niske”, namijenjene “nekulturnima” (nekultiviranima), kao relikta iz prošlosti, ali i sredstvo klasne kontrole i autoritarne kulturne politike. On slavi subverzivnost i anarhoidnost nove umjetnosti, primjerice pop-arta koji označava prijetnju svakoj hijerarhiji i narušavanje svakog reda, te omogućava kritičarima da donose vrijednosne i nepristrane sudove o umjetničkom djelu nezavisno od njegovog statusa unutar “visoke” ili “niske” umjetnosti, ali također demistificira ulogu kritičara i autora:

²⁹ “The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us”, Sontag, “Against Interpretation”, str. 14.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Leslie A. Fiedler, “Cross the Border, Close the Gap”, *Playboy* (Gala Christmas Issue, prosinac), 1969, str. 151.

³² *Ibid.*, str. 230.

³³ “The legendary Indians have nothing to do with art in the traditional sense but everything to do with joining boy to man, immaturity to maturity. They preside over the closing of the gap that aristocratic conceptions of art have opened between what fulfills us at 10 or 12 and what satisfies us at 50 or 60”, Fiedler, “Cross the Border, Close the Gap”, str. 254.

³⁴ *Ibid.*

Postmodernizam podrazumijeva premošćivanje jaza između kritike i publike, čak i ako kritiku netko razumije kao predvodnika ukusa, a publiku kao sljedbenika. Ali najvažnije, on podrazumijeva premošćivanje jaza između umjetnika i publike, u svakom slučaju, između profesionalnog i amaterskog u svijetu umjetnosti.³⁵

On smatra da je došlo vrijeme da se pređe granica i premosti jaz između nevjerovatnog i mogućeg, stvarnog i mitskog, poznatog i izmišljenog. Pop-art forme vesterna, znanstvene fantastike i pornografije to omogućavaju tako što njihove osnovne slike – dolazak na indijanski teritorij, let u svemir ili uranjanje u svijet seksualnih fantazija i orgija – označavaju ono što se tradicionalno opisuje kao putovanje ka transcendentnom cilju, odnosno trenutku vizije. Vizija, san i ekstaza, kako napominje Fiedler, opet su postali glavni ciljevi i glavna oruđa književnosti, u novom dobu obilježenom saznanjem da samo podučavati (tumačiti) nije dovoljno.

Govoreći o novom načinu interpretacije i novim formama romana, Sontag i Fiedler su svojim esejima kao svojevrsnim manifestima obznanili početak epohe postmodernizma u književnosti (i umjetnosti):

[Oni] su promijenili obrazac kritičkog pristupa odbijajući se priključiti sveopćem lamentiranju nad grobom modernizma te su, svaki na svoj način, ukazali na nove mogućnosti koje otvara književnost oslobođena potrebe da se mjeri s dostignućima svojih modernističkih otaca (i poneke majke) i koja modernističkom elitizmu prepostavlja otvorenost prema popularnim umjetničkim oblicima, žanrovima i/ili masovnim medijima poput televizije, tiska ili stripa, insistirajući pri tom na vlastitom demistificiranju, a modernističkoj citatnosti i aludiranju pretpostavlja novu intertekstualnost na presjecištu između reafirmacije tradicionalnih književnih i neknjiževnih tekstova/diskursa i ironičnog odmaka od istih.³⁶

U međuvremenu je postmoderna epoha postala toliko sadržajna i zamršena da je postalo još teže iskristalizirati sve što ona jest, ali i što nije. Samim tim izuzetno je zahtjevno predočiti sve ono što se u njoj dešava(lo), bez bojazni da će to izgledati površno, nedovoljno, nedovršeno i nesistematično. U najkraćem, postmoderna književnost odbacuje hijerarhiju, narativni zaključak te želju za (vjerodostojnim) predstavljanjem svijeta i autoriteta vlastitog autora, te se kao takva odlično uklapa u postmodernističku teoriju i kritiku koje su također naglašavale nemogućnost (vjerodostojnog) predstavljanja, i s druge strane, nesputanu slobodu čitatelja. Na taj način teorija je odigrala ključnu ulogu medijatora ili zagovarača

postmoderne književnosti³⁷, pa su eseji Sontag i Fiedlera jednako važni u formiranju postmodernističkoga književnog pogleda na svijet kao i postmoderni romani koji praktično utjelovljuju sve njegove odlike.

Postmodernizam je, nažalost, u međuvremenu postao dio elitističke kulturne prakse koji je malo ili nikako pristupačan prosječnom čitaocu. Kada govorimo o zapadu (prije svega, Americi) kao primarnom staništu postmodernizma u književnosti, onda vrlo lako možemo uočiti da postmodernizam ne pripada masovnoj kulturi. Osim toga, postalo je jasno i da se postmodernizam nije pokazao kao uspješan način nošenja s problemima novog vremena, već da je književnost i cjelokupnu zapadnu kulturu gurnuo još dalje u besmisao. Upravo zbog toga nije loše vratiti se na njegove primarne postavke i podsjetiti se što je zapravo želio biti.

LITERATURA

Day, Gary 2008. *Literary Criticism: A New History*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Connor, Steven 1997. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Cambridge: Blackwell Publishers Inc.

Felluga, Dino Franco 2015. *Critical Theory: The Key Concepts*, London i New York: Routledge.

Fiedler, Leslie A. 1969. "Cross the Border, Close the Gap", *Playboy* (Gala Christmas Issue, prosinac), str. 151, 230, 252–254.

Green, Jeremy 2005. *Late Postmodernism: American Fiction at the Millenium*, New York: Palgrave Macmillan.

Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*, New York i London: Routledge.

Hutcheon, Linda 1989. *The Politics of Postmodernism: Parody and History*, London i New York: Routledge.

Jameson, Frederick 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C. Duke University Press, USA.

Sontag, Susan 2001. "Against Interpretation", *Against Interpretations and Other Essays*, USA: Picador USA, str. 3–14.

Šoštarić, Sanja 2017. *Igram se, dakle postojim: Postmoderna američka proza kontrakulturalnog eksperimenta*, Sarajevo: Centar SAMOUPRAVA.

Tally Jr., Robert T. 2011. *Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography*, Great Britain: Continuum International Publishing Group.

Potolsky, Matthew 2006. *Mimesis*, New York: Routledge.

³⁵ "Postmodernism implies the closing of the gap between critic and audience, also if by critic one understands leader of taste and by audience, follower. But most importantly, it implies the closing of the gap between artist and audience or, at any rate, between professional and amateur in the realm of art", *ibid.*, str. 256.

³⁶ Sanja Šoštarić, *Igram se, dakle postojim: Postmoderna američka proza kontrakulturalnog eksperimenta*, Sarajevo, 2017, str. 13.

³⁷ Connor, *Postmodernist Culture*, str. 6.

SUMMARY

A POETICS AND A CRITIQUE OF A POSTMODERNIST LITERARY WORK: SUSAN SONTAG'S AND LESLIE FIEDLER'S ESSAYS AS MANIFESTOES OF POSTMODERNISM IN LITERATURE

A postmodern epoch has become so widespread and complex since its beginning that it is almost impossible to crystallize what it is, and what it isn't. This is also true of postmodernist literature, which has turned into an elitist cultural practice, hardly ac-

cessible to an average reader. Therefore, the article looks at a postmodernist work of literature through the prism of principal questions in literary criticism – what constitutes a work of literature and how it should be read and evaluated. It also examines the meaning of postmodernism in literature in the light of the essays by Susan Sontag and Leslie Fiedler which have often been read as its proclamations.

Key words: postmodernism, postmodernist literature, poetics, mimesis, interpretation, reality, representation