
UDK 821.133.1.09-4 Bart R.
821.161.1.09-312.7 Šklovski V.
81'42

Mirjana Stošić

Univerzitet Singidunum

Fakultet za medije i komunikacije

KSENOPOETIKE ROLANA BARTA I VIKTORA ŠKLOVSKOG – DISKURS NE O LJUBAVI

Sažetak: Ovaj rad nudi kritičku analizu performativnih učinaka govora ljubavi u žanrovski raznorodnim tekstovima Rolana Barta (*Fragmenti ljubavnog govora*, 1977) i Viktora Šklovskog (*ZOO ili pisma ne o ljubavi*, 1923). Preplitanjem semiotičkog pristupa Rolana Barta i kritičke analize diskursa, posebno se osvrćem na koncept „ksenopoetike“ kao analitičke alatke za pristup diskursu (o) ljubavi, kao strategije čitanja stranog, začudnog i neizrecivog, one margine koja ostaje udaljena od konvencionalnog deiktičkog konteksta govora ljubavi.

Diskurs ljubavi preispitujem na mestima govora fantoma, i u naročitoj citatnosti koja problematizuje autorske funkcije i potpise. U radu se bavim problemom reprezentacije instanci „ja“ i „ti“ u diskursu ljubavi, praksom citatnosti i pomeranjem od pasivne proizvodnje/ponavljanja konvencionalnih konstrukcija u govoru ljubavi, do aktivne i obnavljajuće proizvodnje ljubavnih narativa i afektivnih tela. Instanca proizvodnje govora ljubavi ostaje singularna, neponovljiva, ali je možemo posmatrati kao naročitu aporiju u diskursu, kao figuralno prisustvo u „teatru jezika“, ksenogenezu koja uvek proizvodi razlike putem ponavljanja, rekontekstualizujući i kalemeći iskaze na raznorodne semiotičke lance.

Ključne reči: diskurs, ksenopoetika, pismo, deiksa, potpis, *sous rapture*, performativ, žanr

„Mislim na postmoderno stanovište kao na muškarca koji voli neku veoma obrazovanu ženu, i koji zna da joj ne može reći 'očajnički te volim', jer on zna da ona zna (i ona zna da on zna) da je ovakve fraze već napisala Lijala. A ipak, rešenje postoji. Mogao bi da joj kaže: 'Što bi rekla Lijala, očajnički te volim'. I tako, izbegavši lažnu nevinost, jasno stavivši do znanja da se više ne može nevino govoriti, ipak će ženi reći ono što je hteo: da je voli, ali da je voli u jednom razdoblju koje je izgubilo nevinost.“

Umberto Eko, „Postile uz *Ime ruže*“ (1983)

„Ljubav je najbrbljiviji osećaj, a sastoji se u celosti od same brbljivosti.“

Robert Muzil, *Čovek bez svojstava*

„Viša je od ljubavi prema bližnjem ljubav prema najdaljem i budućem; još je viša od ljubavi prema ljudima ljubav prema stvarima i sablastima.“

Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*

Počela bih sa pitanjem, naizgled jednostavnim: kako govoriti o govoru ljubavi? Razvijati diskurs koji uvek već diskursu odoleva, ukoliko diskurs posmatramo kao govor koji konstituiše sam predmet govora, pa i načine da se o predmetu uopšte govori. Ipak, govor (o) ljubavi jeste mesto regulisanih iskaza, i to mesto počiva na naročitom režimu istine: onom koji, u različitim formama, ideologijama i konceptima, iznova nastoji odrediti teleološki imperativ – „istina“ ljubavi je u svrhama ljubavi pripisanim. Zato sam odabrala „diskurs ne o ljubavi“, o stvarima, sablastima, telepoetikama ljubavi i prijateljstva, ljubavi prema najudaljenijem. Da ne bude zabune, nije reč o ljubavi na daljinu, ili makar ne samo o ljubavi na daljinu, već o ljubavi prema udaljenom (radikalno udaljenom), stranom, o nepodnošljivoj hronotopu, koji neprestano raseljava iz deikse čiji su parametri „ja“, „ovde“ i „sada“, u izmeštene kontekste – spacijalno, temporalno, na nivou subjekta iskaza i subjekta iskazivanja – neprisutne, buduće, druge, nemerljive. Govor ljubavi kao da uvek već crpi iz vlastite telepoetike (*poiesis*-a, stvaranja dalekog bliskim, postajanja bliskim održavanjem udaljenosti) i vlastite teletehnologije, koja se u slučaju Viktora Šklovskog radikalizovala u medijima pisma voljenoj Alji i telefona, govoreći o svemu osim o ljubavi da bi se upravo o ljubavi govorilo.

Epistolarni roman (premda ovo žanrovsko određenje nije sasvim precizno) Viktora Šklovskog *ZOO ili pisma ne o ljubavi* (*ZOO или писма не о любви*, 1923) jeste književno rasplinuta forma koja preispituje samu mogućnost književne forme, pa i mogućnost pisanja u celini. Šklovski piše pisma udvajajući pozicije autora, uređivača, naratora, pa i čitalačke instance. Umnožavajući tradicionalno etablirane pozicije, Šklovski destabilizuje tradicionalnu epistolarnu formu i prevodi je iz slikanja enterijera i subjektivne egzaltacije u neprestana previjanja i hibridizacije žanrova, stilova, vrsta, odnosa realnosti i fikcije – čime *pisma ne o ljubavi* prevazilaze prvobitnu svrhu virtualnog razgovora sa voljenom. Na mnogim mestima, tekst postaje metatekstualan, i čitalac/čitateljka sudeluje u samom pisanju. Svako pismo sadrži kratak uvod uređivača, koji daje siže pisma koje sledi, ali ga kroz anticipaciju i menja, pa pismo uvek izveverava urednički uvod. Odnosi, ugovoreni, poništeni, iznevereni, mogu se izmeniti, pa bismo mogli reći da pozicija urednika izneverava poziciju autora pisama. Autor, svakako, nije jedan. Do kraja ovog teksta videćemo da su pisma mesta preseka pluralnog autorstva.

Iako se tekst intencionalno određuje kao tekst za ljubav ali ne o ljubavi, ova intencija se samorazgrađuje, što je naročito pojačano umetnutim pismima voljene Alje, kao poetičkim pukotinama i tekstualnim lakunama na kojima pismo žene upravo destabilizuje funkciju autora, ismevajući je ili osvajajući autorsko mesto.

Šklovskog početak dvadesetih godina 20. veka zatiče u Berlinu, u egzilu. U emigraciji piše i *ZOO ili pisma ne o ljubavi*, posvećena Elzi Triole, u romanu Alji, koja postavlja jedini uslov prepiske: „zabrana da se piše o ljubavi“. Tako će pisma postati tekst koji, uporno izbegavajući govor (o) ljubavi, govori o berlinskim mostovima, ruskoj inteligenciji u emigraciji („ruski Berlin“) i o stanju izmeštenosti, dislokacije. I o ljubavi, ili – ljubavima. Poslednje, trideseto pismo posebno naglašava dislokaciju, i sasvim ironijski narušava verodostojnost naratora: „Ja sam izmislio ženu i ljubav za knjigu o neshvatanju, o tuđim ljudima, o tuđoj zemlji“ (Šklovski,

1966: 108). Koncepti tuđine, umišljaja i bespuća, koja su opisana u napomeni na početku teksta kao motiv lutanja i nalaženja samo vlastitih tragova, jesu i bespuća pisanja i prepoznavanje tragova (napuštene zemlje, zemlje egzila, voljene, istorije), odnosno pisanje trag(ovim)a. Narativ je isprekidan, diskontinuiran i nalikuje tehnici filmske montaže, odnosno, zasnovan je na rezovima i kombinatorici. Prekidi i rezovi su mesta proizvodnje uvek drugih značenja, i naracija je zapravo pisanje „grešenja“ i „lutanja“ – pismo dislokacije.

Zadržavajući tek ritualne i konvencionalne kovertne ljubavnih pisama, Šklovski dekonvencionalizuje i deritualizuje govor o ljubavi, upravo akcentovanjem procesa proizvodnje knjige pisama kao poruka upućenih uvek nekom drugom, ili drugoj (Rusiji) nego Alji. Nalik promišljanju odnosa fakticiteta i fikcije, koje je Džon Bart dao u grafički osmišljenom naslovu knjige *Letters* (1979), koji roman određuje kao „starovremeni epistolarni roman koji su napisala sedmorica fiktivnih šaljivdžija i sanjalica koji sebe zamišljaju istinitima“ (Barth, 1980), Šklovski upravo mesta autora, adresata i adresanta, subjekta i objekta (ljubavi), pa i samih pisama čini upitnim, i granice između njih su zamagljene.

Prema pionirskom radu o problematici epistolarnosti autorke Dženet Gurkin Altman, „pismo je jedinstvena pojava upravo stoga što nastoji da odredi sebe prema polaritetima kao što su portret/maska, prisustvo/odsustvo, most/prepreka“ (Altman, 1982: 186), i ova paradoksalnost epistolarne forme prevladava u pismima „Alji“ u kojima su mesta načelne provokacije za čitaoca zapravo „maska“, „odsustvo“ i „prepreka“. Linearnost naracije je izneverena, adresat i adresant su umnoženi, maske se dopisuju, autorska instanca odlaže vlastitu identifikaciju, a kada se ona i desi, autor ostaje destabilizovan, ostaje samo funkcija teksta. Prepreke čitanju se ostvaruju na više ravni, ali najznačajnija je prepreka koja je motivaciona okosnica teksta: zabrana da se o ljubavi govori. Otuda pseudoanegdotski zamajac pisama, otuda i zverinjak, bestijarijum opisa, crtica, eseja, citata, komentara i prikaza. „Mi život pretvaramo u anegdote. Između sebe i sveta izgrađujemo sopstvene male svetiće – zverinjake“ (Šklovski, 1966: 44), navodi narator, i bestijarijum će postati očigledan tek kad se interpretira u kontekstu pisanja, kao pisanje koje se neprekidno ras-pisuje, urušava, cepa i ponovo sastavlja, nikad isto, uvek umnoženo. Zverinjak ruske emigracije, dehumanizovane, ismevane kao „veliki majmunski red“, posebno naglašava dislociranost i nemogućnost govora o sebi u formi biografskog zapisa, budući da su arhiva sećanja i mesto sećanja nepristupačni. Rusija će ostati mesto želje i ljubavi, ali i prostor pretnje i istorijskog usuda.

Autor pisama „ne o ljubavi“ svesno uključuje citatnost kako bi govor ljubavi dislocirao na jezičkoj mreži. Pisma Alji ostaju na mapi jezika, zaodevaju se njom, ali mesta na mapi su destabilizovana upravo zabranom govora o ljubavi. Možemo postaviti pitanje: ko je zapravo instanca koja govor ljubavi zabranjuje: Rusija, izgnanstvo, Alja? Prema motivskim umnožavanjima – rusko, žensko, egzilno, avangardno, bestijalno – pisma su upućena odsutnom, od odsutnog, zabranjenog, izgnanog, to su odbegla pisma koja uporno strepe da budu jednoznačna kao i sami adresati. Utoliko u pismima možemo sudelovati u razmatranjima o umetnosti kojoj je, nasuprot

univerzalizaciji i konvencionalnosti, „potrebno lokalno, živo i izdiferencirano (baš je to reč za pismo)“ (ibid: 92). Ako je reč „izdiferencirano“ reč za pismo, pismo kao žanr uvodi razliku, ono je samo-referencijalno, materijalizovano na više načina (kao cepljeno i lepljeno; kao precrtano; kao poreknuto, kao ljubljeno), i Šklovski zaista insistira na razlikovnoj prirodi žanra, koja sa ovim pismima nastupa.

U predgovoru prvom izdanju pisac iznosi vlastite namere:

„Pisma piše čovek koji voli ženu, koja za njega nema vremena. Tu mi je uređivao novi detalj, s obzirom da osnovni materijal u knjizi nije ljubavni, ja sam uveo zabranu da se piše o ljubavi. [...] Tu je knjiga počela samu sebe da piše, ona je iziskivala da se poveže materijal, tj. ljubavno-lirska linija sa opisnom. Pokorivši se volji sudbine i materijala, ja sam te stvari povezao poređenjima: svi opisi su tako postali metafore ljubavi.“ (ibid: 21).

Tako će u dvadeset šestom pismu narator usled „škodljivosti“ govora o ljubavi (koji uzrokuje loš san i priviđenja), radije govoriti o automobilima (koji su futuristički lajtmotiv pisama), zapravo o njihovim „srcima“ koja ne kucaju – električnim motorima. Ovi motori sa akumulatorom, koji ispunjavaju berlinski automobilski raj, potom se previjaju i postaju metafore za umirujuće srce „jadne ruske emigracije“:

„Kao mrtvi akumulatorski automobili, bez muke i nade lutaj gradom. Razmotavaj, zatajivši dah, ono što si imao, a kad razmotaš, umri. Mi smo napunjeni u Rusiji, a ovdje se samo vrtimo, vrtimo i uskoro ćemo da stanemo.“ (ibid: 98).

Na isti način je Berlin predstavljen kao metonimija za evropski prostor nekretanja, a Rusija kao nasilni ali željeni prostor vuče istorije. Dalje metaforizacije opet omogućavaju da pisma ne o ljubavi samo o ljubavi govore, pa narator sa ruskih srca u Berlinu prelazi na „hispano suisu“, na marku automobila bliskog Alji, „koji je nikada neće voleti“. Berlinski bruj automobilskih motora ispunjava zvučni prostor Aljinim imenom: „Alj, Alj, Elj – viču oni. Oni bi hteli da izgovore tvoje ime. Sedim u sobi svoga jada, mislim o tebi, o automobilima. Tako je smešnije“ (ibid: 60). Metaforizacija ljubavi i određivanje zaljubljenog kao automobilske mašine stavljene u pogon ljubavlju, upravo je mesto ismevanja i satirizacije tradicionalnog žanra ljubavnog pisma i, sa druge strane, fascinacija automobilima na određeni način odgovara na potrebe epohe, na futuristički mitski svet novih industrija. Međutim, Šklovski automobilski raj ne posmatra bez rezerve, i u mehanizaciji vidi i efekte depersonalizacije i „smrti umetnosti“, u nemogućnosti da ruska umetnost predstavi „danas“, život koji se upravo odvija. Dodali bismo da je kontrastiranje Berlina i ruske prestonice najmanje ambivalentno, pošto berlinska brzina i automobilski bruj ne stoje samo nasuprot ruskoj inerciji, već se i ruska inercija vezuje kako za mesijanizam „buduće“ Rusije tako i za duboku „prošlost“ koja je ispunila sve pore ruskog društva. „Danas“, život koji se upravo odvija, nedostupan je.

Pisma aktualizuju nestanak i ponovno spajanje fragmenata: „Ja ti pišem svake noći, zatim cepam, bacam u korpu. Pisma oživljavaju, spajaju se i ja ih ponovo pišem. Ti dobijaš sve što sam ja napisao“ (ibid: 59). Iscepanost pisma opstaje, Alja dobija „sve“ napisano, i udaljenost i odsutnost postaju eksplicitne u inverzijama i paralelama

između iskustva zašivanja razuđenog teksta pisma i dinamike mitske priče o Penelopinom noćnom paranju mrtvačkog pokrova: „Samo ja, pocepan kao pismo, stalno izlazim iz korpice za tvoje skrhanе igračke. Ja ću preživeti još desetak tvojih ljubavi, danju me ti cepaš, a noću ja oživlјavam, kao pisma“. Identifikovanje naratora kao pisma ima dalekosežne efekte. Referentno polje je autoreferencijalno, nema čoveka izvan teksta, telo teksta je telo zaljubljenog. Na ovaj način Šklovski izneverava epistolarnu formu – autor, urednik i narator su puki proizvodi pisma, i Ja koje govori je uvek drugi, cepan i lepljen i predat, isporučen i izložen u „celokupnosti“ čitaocu ili čitateljki.

Cepan i lepljen diskurs (o) ljubavi, tkan i rasparan, prišivan i rašivan, biće u osnovi Bartov ugao gledanja i zazivanja ljubavi. U *Fragmentima ljubavnog govora* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977), Rolan Bart posmatra ljubavni govor kao mesto poznatog govora koji uvek pretenduje na originalnost. Govor (o) ljubavi je sasvim prepoznatljiv, ali zaljubljeni ga željom oblikuje, ili ga nastoji oblikovati, u sasvim novi, samosvojni, lični i neponovljiv govor. Ljubavni govor je „sintaksička arija“, luda sintaksa, smatra Bart i pruža uvid u paradoksalno mesto subjekta u jeziku ljubavi: „Ne traži li subjekt sebi mesto na nivou rečenice – i ne nalazi ga – ili nalazi pogrešno mesto koje mu nameće Jezik (*langue*)?“ (Bart, 2011: 24). Budući da je to diskurs „izatkan od želje, od imaginarnog i izjava“, ljubavni govor je mapiran prema ljubavnoj Topici, kako je Bart naziva, „napola kodiranoj, a napola projektivnoj“, na kojoj su razmeštene „jezičke bujice“, figure, koreografije, performativi, pokreti – svakako Topika je inscenacija prepoznavanja pročitanoг, one citatne prakse kada je govor u ime ljubavi u pitanju. U ljubavnom govoru, koji uvek obećava vlastitu neponovljivost, prakse citiranja su neminovne, i tako paradoksalno, ljubavni govor govori drugima, progovara drugim rečima, obraća se drugom, uvek drugom, jedinstvenom drugom, u jedinstvenom ljubavnom činu, ali repetitivno.

Kao i pitanje svedočenja – ljubavni govor kreira događaj ljubavi, ali i događaj govora (o) ljubavi. Događaj ljubavi je neponovljiv, „neukrotiv“ i „nepredvidiv“. Događaj govora koji ga proizvodi je sasvim ponovljiv, i ponovljivost, kodiranost i iterativnost je uslov njegove realizacije („ljubav dolazi iz knjiga, njeno narečje je uobičajeno“, navodi Bart). Oba događaja deo su narativnih repertoara, i kao takvi razmešteni su na mreži Jezika. Reći „volim te“ za Barta je „neverovatan paradoks jezika“. *Volim-te* u govornoj praksi „znači nastaviti kao da ne postoji nikakvo pozorište jezika, i ta reč je uvek *istinita* (ona nema drugog referenta do sopstveno izricanje, ona je performativ)“ (Bart, 2011: 178). Budući performativ, koji uvek znači samo svoje izricanje (volim te znači da te volim), *volim-te* je bliska „oniričkoj“ formuli *tout autre est tout autre* („svako drugo je sasvim drugo“) koju Derida pokušava izneti kao hetero-tautološki poziv na mišljenje nepredvidivog, zazornog, „nemislivog“.

Diskurs ljubavi je hetero-tautološki, i njegov deiktički kontekst je izmešten na uvek druga mesta, i poziva se na uvek drugo vreme (u odnosu na deiktički okvir govora ljubavi), negde drugde, i uvek se obraća drugom, svakom drugom, sasvim drugom. I ovaj diskurs je istovremeno sasvim singularan i sasvim univerzalan, tj. „kao mitski iskaz, 'volim te' nosi breme nebrojenih citata. Pri svakom iskazu, međutim, 'volim te' je ispražnjeno, njegova je istorija sakrivena, kako bi bila omogućena

jedinstvenost posebnog odnosa koji nastoji da posreduje“ (Fletcher, 2008: 30). Tako je diskurs (o) ljubavi u isti mah ispražnjen od istorije i kulturološke kodiranosti, i prepleten singularnim istorijama, legendama i sasvim pojedinačnim iskazima. Tako i zaljubljeni u Bartovim *Fragmentima ljubavnog govora* „govori i kaže“ o figuri ljubavnog pisma: „Ova se figura tiče posebne dijalektike ljubavnog pisma, u isto vreme praznog (kodiranog) i izražajnog (ispunjenog potrebom da označi želju (*signifier le désir*))“ (Bart, 2011: 188). Praznina koda i punoća govora želje čine naratološku posebnost Bartovog pristupa govoru ljubavi i govora (o) ljubavi iz zabrane da se o ljubavi govori u romanu Viktora Šklovskog.

Namerne banalizacije govora o ljubavi, u romanu *ZOO ili pisma ne o ljubavi*, pod krinkom zabrane govora o ljubavi, koje su sprovedene u gotovo svakom retku ovih pisama, možemo tumačiti kao „metafore ljubavi“ koje pišu ljubav „brišući“ reči „volim te“. Brisanje, koje počiva na precrtavanju teksta, koji je time uvek podrugovačen a ipak prisutan, destabilizuje zatvoreni jezički sistem, progovara odsustvom i ukazuje na paleonimijsku prirodu samog pisanja, na osuđenost na postojeći jezički teatar govora (o) ljubavi, govora uopšte. U tom kontekstu zahvalno je uputiti na koncept ksenopoetike, kako je definiše Reza Nagerestani:

„Ksenopoetika se tiče stvaranja od izobličenih materijala. Jedna stranica nedostaje, jedan ili dva retka su citirana pod pseudonimom ili su data anonimno, jedna scena promiče iz budućnosti u prošlost, predmet ispada iz hronološkog sleda, broj se pretvara u šifru, sve se daje u naziranje traga oko kog sve teme besciljno orbitiraju, vodeći u prostor pomračene zagonetke čiji cilj nije da prosvetli već da zaslepi. Polja ksenopoetike sporadično se pojavljuju (do konačnog osvajanja teksta) oko mesta prezasićena distorzijama, od neautentičnog i opskurnog autorstva do strukturalnih pukotina (konfigurativnih bagova) i podzemnih struktura skrivenog pisma.“ (Nagerestani, 2008: XVIII□XIX).

Ovaj koncept može poslužiti kao analitička alatka za pristup diskursu (o) ljubavi, kao strategija čitanja stranog, začudnog i neizrecivog, one margine koja ostaje udaljena od konvencionalnog deiktickog konteksta govora ljubavi. Materijal je u pismima izobličen – cepan i lepljen, autorske instance, spacijalne i temporalne odrednice se prepliću, žanrovski normativi su narušeni, a crtice o ruskoj inteligenciji u emigraciji u Berlinu prividno su date kao mesta odlaganja, retardacije samog ljubavnog narativa, kao govor *ne* o ljubavi.

Pisanje *sous rature* (brisanjem, precrtavanjem, greškama), dobro poznata deridijanska strategija, smešta *ZOO ili pisma ne o ljubavi* na prostore promišljanja odnosa jezika i mišljenja, i skreće pažnju na materijalnost samog teksta. Tekst progovara vlastitim odsustvima: Aljom, Rusijom, ljubavlju, odsustvom urednika, autora, naratora. Eksplicitno, pisanje brisanjem je uvedeno precrtanim Aljinim pismom, ali implicitno je „prisutno“ u celokupnom tekstu, i čuva ksenopoetički potencijal pisama.¹

¹ Na ovaj aspekt epistolarnog romana Viktora Šklovskog je već ukazala Linda S. Kaufman u knjizi *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1992). Autorka se oslanja na Deridinu intervenciju u knjizi *O gramatologiji* (*De la grammatologie*, 1967), koja strateškim potezom precrtavanja reči, razvija koncept traga, suplemenarnosti i razlike (*différance*). Pisanje *sous rature* jeste,



ZOO ili pisma ne o ljubavi sadrže nekoliko Aljinih pisama, od kojih je najznačajnije gorepomenuto „Devetnaesto pismo“, koje je precrtano crvenim znakom za poništavanje i za koje je čitalac dobio uputstvo da čitanje odloži za kraj, ili da ga odloži na neodređeno vreme. U svakom slučaju, pismo ne treba čitati „sada“, nego uvek „posle“, nakon pročitane knjige, čime je pismo isključeno iz knjige pisama, iz narativnog vremena pisanja u vreme čitanja. Iako je numerički označeno, i tim kompozicionim postupkom² opravdano, pismo je dato sa uputstvom za čitanje, tj. sa uputom da ga ne treba čitati, premda je „najbolja stvar u celoj knjizi“. U predgovoru ovom pismu (opet pismo samo kao mesto konekcije), razmatra se pitanje kompozicije, koja je uvek već dekomponovana.

Umetanjem Aljinog pisma, koje ne treba čitati, barem ne u smislu linearnog čitanja, ili se čitanje slobodno može odložiti, narator i uređivač su izjednačeni, i umetanje je opravdano potrebom „dvostruke odgonetke radnje“, mogućnošću parodijskog u ovom ukrštaju fiktivnog i dokumentarnog, u ironiji pisanja i korekture. Ko, zapravo, piše „Devetnaesto pismo“?

„Ako vi poverujete u moje kompoziciono objašnjenje, morali biste da poverujete i u to da sam napisao Aljino pismo sebi.

Ja vam ne savetujem da verujete... Ono je Aljino.

Uostalom, vi uopšte ništa nećete shvatiti, jer je sve izbačeno u korekturi.“ (Šklovski, 1966: 80).

prema mišljenju autorke, ujedno i provokacija za one koji govori (o) ljubavi cenzurišu (Alja i Rusija).

² Uostalom, numeričko ulančavanje pisama jeste jedina kompoziciona organizacija ovog epistolarnog romana, i ne postoji instanca (uređivačka, naratorska ili autorska) koja ima ulogu garanta da je kompozicija zasnovana na ma kakvoj logici sleda, odnosno narativne progresije.

Pismo je Aljino. Umetnuto nakon završenog pisanja knjige i, na određen način, krivotvoreno, ili makar je potpis autora „nečitljiv“. Drugim rečima, potpis je mesto neodlučnosti. Poigravanje sa instancama prisutnih i odsutnih glasova, sa krivotvorenim i punovažnim potpisima, sa pozicijama pisca ljubavnih pisama i paratekstualnim umetanjima uređivača, *ZOO ili pisma ne o ljubavi* jesu zapravo prebartovski osmišljena smrt autora, i čitalac jeste mesto odluke, a svaka odluka je nemoguća.

Na liniji već prepoznatog ksenopoetičkog potencijala samih pisama, „pisanje brisanjem“ jeste mesto koje o ljubavi progovara sa margine samog diskursa (o) ljubavi, samim tim denaturalizujući označavajuće prakse koje jezički teatar ljubavi uvek iznova osnažuje i u naročitoj „ideologiji romantične ljubavi“ legitimise. Budući da nam nisu data pisma u pretpostavljenoj celosti, već samo iscepani fragmenti kolažirani u nove, uvek nove kombinatorne prekide i uvezivanja, čitaoci i čitateljke se nalaze pred izazovom barem dvostrukog čitanja, dok same tehnologije ljubavi (koje u tekstu „romana“ aktualizuju epistolarno, poštansko, telefon i ulicu) dodatno otežavaju čitanje do tačke nepropusne forme. Forma pisma izneverava tumačenje, i tumačenje postaje beskonačno, grozničavo se suočava sa mogućim lutanjima i zazornim odsustvima. Da li pisma stižu na adresu, da li je adresa prava? Da li poštanske marke ukazuju na katastrofalna putovanja pisama, naratora, Alje, ljubavi, želje? Hoće li telefon zazvoniti? Ko će odgovoriti na poziv?

Zaljubljeni, suočen sa tehnološkim imperativima komunikacije, zauzima stražarsko mesto, a razvodnik straže je voljena Alja:

„Stražarsko mesto broj tri, nisam siguran da je broj tačan, stražarsko mesto je kraj telefona i na ulicama od Gedächtniskirche, do mostova na Jorekstrasse, ne dalje. Obaveze: voleti, ne sretati, ne pisati pisma. I imati na umu kako je sačinjen Don Kihot.“ (ibid.: 48).

Pošto je epistolarni roman kao žanr dekonstruisan, sama pisma tematizuju preplitanje fikcije i realnosti, a život se poredi sa poštanskim markama. Ironijski naboj je evidentan u četvrtom pismu, u kome je život („dobro uređen, kao nesese“), koji nas „meri jednog drugim i smeje nam se kad se pružamo ko onome ko nas ne voli“, jednostavan kao poštanske marke. Pisma su, pak, forme putovanja. Kako pisma govore o ljubavi prema voljenoj i, u zazornom obliku, o ljubavi prema Rusiji, ona su literarna mesta putovanja, fiktivnog povratka/dolaska „kući“. ³ Putovanje je dvosmerno, iz Petrograda u Berlin (fizičko i političko), iz Berlina u Rusiju (epistolarno, ljubavno), i u oba smera je omogućeno katastrofom, slomom: boljševičke Rusije i ljubavi. ⁴

U kontekstu ksenopoetičkih uvida u diskurs (o) ljubavi, ova zazorna dijaloška struktura, razglednička, epistolarna struktura problematizuje ideju „porodične sličnosti“ na kojoj se donekle bazira teorija žanra. Svaki žanr je uvek već ksenogenerički, stran ali

³ Reč „kuća“ stavljamo između navodnika da bismo naglasili da ne sučeljavamo pravo i lažno, pravi dom i lažni dom. Pitanje putovanja, izbegličkog i epistolarnog, jeste pitanje izbora nove verzije „doma“, „domovine“, „kuće“, prevrednovanjem stare. Opet, uvidamo da se označitelj „dom“, kao i svaki označitelj, uvek ponavlja u razlici, kao eho koji pokreće sve odjeke koji pulsiraju unutar značenijske mreže.

⁴ Iste godine kada je objavio *ZOO ili pisma ne o ljubavi*, Šklovski je završio rad na memoarskoj ratnoj prozi *Sentimentalno putovanje*. Oba putovanja, sentimentalno i epistolarno, zapisana su i kao putovanja kroz književnost, kroz književnu tradiciju, sa posebnim akcentom na autore Lorensa Sterna i Žan-Žaka Rusoa.

učinjen očekivanim u teorijskim osmišljavanjima. Pismo se, kao žanr, možda može uzeti za nulti nivo pisanja (bartovski), i na tom tragu, pismo jeste samo pisanje tragova. *Razglednica* Žaka Deride aktualizuje pismo kao „mešavinu svih formi i svih stilova“: „Pismo, epistola je mešavina, i nije jedan žanr već svi žanrovi, književnost sama“ (Derrida, 1999 : 59). Kako *ZOO ili pisma ne o ljubavi* pokazuju, pismo može sadržati sve stilove, forme, vrste, može biti hibridna forma koja treperi na granici između dokumentarnog i fiktivnog, i u vlastitoj ironijskoj strukturi, pismo uvek računa na razgradnju samog pisma, mogućnost samog pisanja, pa i na vlastitu ponovnu izgradnju, van kanona, „uobičajenih narečja“ i van naše „na putu ka ljubavi, izgrađene ljudske kulture“.

Literatura

- Altman, J. G. (1982). *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Barth, J. (1980). *Letters*. London: Secker & Warburg.
- Bart, R. (2011). *Fragmenti ljubavnog govora*. Loznica: Karpos.
- Derrida, J. (1999). *La Carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Fletcher, L. (2008). *Historical Romance Fiction: Heterosexuality and Performativity*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Kaufman, L. S. (1992). *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction* Chicago: University of Chicago Press.
- Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press.
- Šklovski, V. (1966). *ZOO ili pisma ne o ljubavi*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Mirjana Stošić

XENOPOETICS OF ROLAND BARTHES AND VIKTOR SHKLOVSKY – DISCOURSE *NOT* ON LOVE

Summary

This paper offers a critical analysis of the performative effects of discourses of love in the diverse texts of Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977) and Viktor Shklovsky (*ZOO ili pisma ne o ljubavi*, 1923). Intertwining the semiotic approaches of Roland Barthes and critical discourse analysis (CDA), this paper particularly draws attention to the concept of „xenopoetics“ as an analytical tool for accessing discourse on/of love, as a strategy for reading the foreign, the wondrous, the uncanny and the ineffable in lover’s discourse, the margins that are always distant from the conventional deictic context of the discourse of love.



Discourse of love is re-examined on the places of speech act phantoms, on the sites of citations that destabilizes author function and signature. The paper questions representations of the positions of 'I' and 'you' in the discourse of love, its citing practices and a shift from passive production/repetition of conventional construction of the discourse of love, to the active and restoring production of amorous narratives and affective bodies. The production of discourse of love remains singular, unique, but it can be seen as a particular aporia of the discourse, as figural presence in the „theater of language“, a xenogenesis which always already produces differences through repetition, being recontextualized and stitched to always different semiotic chains.

mirjana.stosic@fmk.edu.rs