

U kojoj je meri »savremeni čovek« privržen mitotvornom? Kako nastaju i čemu se usmeravaju mitologizovana stanovišta, »ponašanja«, mehanizmi koji po vlastitoj sili, logici i ustrojstvu ne mogu da budu drugačije shvaćeni nego kao ideo u oblikovanju mitskog?

Niz savremenih teoretičara, u onoj struji koju su naznačili Humbolt i Kasirer, a koja seže sve do Levi-Strosa i Barta ili Mirče Eliadea, saopštavaju nam vlastita saznanja mitskog iskustva kao »rane ontologike«, bacajući nešto svetlosti (katkad jače, katkad slabije) i na »mitove modernih vremena«.

Kada sve to sumiramo, zapažamo nekoliko zanimljivih postavki (koje ovde neće biti izložene odveć sistematicno, već u skladu s onim što pruža specifična književna materija).

Mitotorna svest svojstvena »modernim vremenima« (čak i u čaplinskom, ili baš u takvom značenju same sintagme), onda kada je reč o artikulisanim, pogotovu umetnički ustrojenim tvorevinama, obično je u uskoj vezi (međuzavisnosti) s elementima mitološkog nasleda, »poznatog mitološkog sveta« i s kodeksima koje taj svet nudi. Ipak, ima elemenata čije su osobnosti u znaku (makar pojedine) mitotvorne novine.

»Pingirati tu novinu, podsticati je ili zaista tvoriti — to je jedna od ključnih značajkih, ali i oblikovnih postavki koje se s posebnom dramatičnom nameću i novoj poziji. O tome se, uostalom, sve češće raspravlja, no još bez one konačnosti koja prati izvestan »dovršeni« nivo stvaralački novog.

To će reći, uostalom, da se i ne može govoriti o »dovršenom« procesu i poetskom nivou koji se podvrgao vlastitim kanonima, »kodifikvao na konačan način.

Među nekom vrstom univerzalnih motiva, koji, po »dugo-sežnjoj« logici, pokreću mitotvornu svest savremenog čoveka, njena »područja« koja se manifestuju u dnevnoj ravnini, ali i u ravnini umetništva, sasvim je izvesno da posebno mesto zauzima iskon-motiv smrti, baš kao što je to bio slučaj i s Ijudima ranijih epoha.

Dijahronijska linija »razvoja« ovog motiva je najblaže rečeno, zamašna. Taj motiv opstoji i kroz osporavanje koje je vid hipermítologizacije (linija koja seže od epa o Gilgamešu do danas). Onda kada se »motive« ne javlja u »ukupnjenu obliku«, na nivou veće ili manje »samodovoljnosti« — motivske ukupnjennosti i »ocitosti« — prisutan je makar na nivou »sentencioznih uzduha« tipa: *ko doviđek živi...*

Šta jinače, čini »prečutnu dramaturiju« građanske tradicije romana, na to da je »životna shema« uvek usmerena ustaljenom ishodištu. Ta shema se, s posebnom jasnoćom, ogleda u delima engleskih klasičkih (I možda nije »stvar slučaja« što je stvaralač poput Šklovskog posezao za »omiljenim ilustracijama« tako rado u nerado ove tradicije.)

Reč je o opsesivnosti »formule fabule« koja prati *curriculum vitae* junaka. (Sledi ga od njegovih »ranih dana«, »ranih jada«, po Danilu Kišu, preko »izabranog doba« dečaštva, mladičstva, sve do relativizovanog tretiranog »zrelog doba« — sasvim drugačije razmatranog u tradiciji modernih vremena, koju ilustruje jedan Mašel Leiris — i potom do starosti, »predvraju smrti« — onako kako će se objaviti, bez izlišne sentimentalnosti, u Malroovim *Prolaznim gostima*. Moguće je da su digresije, ovde natinjene, znak žurbe — pre no pokušaj da se »novija tradicija« prepostavi, na okazijskog način, nečem dobro poznatom i rastumačenom.)

Ipak, »zatvoreni krug građanskog romana, identičan sa životnim ciklusom čoveka, ali još više uobičajen shodno narativnoj tradiciji koja je već ustoličena u Starom zavetu, bio je i ostao stvar religijski verifikovane mere čovekovog »boravka na zemlji«.) To važi čak i u onim slučajevima kada je sve što je ovde pomenuto samo sadržaj »fona« naspram koga se ostvaruju različite, pa i artifijeljne konstrukcije i složenje artikulisane tvorevine.)

Iluzorno je upuštati se u rasprave o tome kakva je uloga ovog fona, neposredna i posredna, svesno ili nesvesno ostvarivanja. No, ostaje da o »kopiji« i doslovnim podudarnostima na sústavnom planu, planu »razvijene« artifijeljne gradnje, ne može biti reči — barem ne kao o nečem »opredeljujućem«, presudnom po samu tvorevinu u nastajanju, i onda kada se susrećemo s delima »stare«, kada i s delima »nove« tradicije. Barem u ovom sklopu Julija Hristeva nema apsolutno pravo — makar da njene opaske o ideogeničnosti književnih tvorevina, religijskoj ili ma kakvoj drugoj, onda kada se ukazuju iza skrume vremena, i relativnoj vrednosti književnog umetništva — u globalu moraju da budu uvažene. Književna tvorevina — bez obzira na svoje povode, začetne ideje i sve ostalo, što ne mora biti apsolutno originalno — onda kada opstoji na vlastitom nivou ima i vlastitu logiku i dejstvenost.

Kada bi bilo drugačije — i kada bi se sve odvijalo u sferi apsolutne doslednosti i kopijskih podudarnosti — mogućnosti same artifijeljne artikulacije—gradnje bile bi bitno ograničene. »Ljudska konstanta«, usudujemo se da tvrdimo, nikada nije u nekom doslovnom smislu bila »inicijalni«, ali ni inhibitorni faktor umetničke tvorevine.

Nejaki pokušaji da se tako nešto ostvarti odlikuju samo pojednostavljeno shvaćene tvorevine koje se javljaju (sa stilsko-formacijskim i vremenskim zakašnjenjima) pod deklarativnom obrazinom stroge privrženosti »realizmu«. Već davno je, medutim, jasno da je strogi, »zakonodavni« odnos »stvarnog« prema *mogućem*, *imaginativnom*, *iracionalnom* — sličan odnosu kalote prema lopti.

Takva koncepcija nudi deo, odsečak — kome *de facto* jedino preostaje izlaz u teoriji »monolitnosti u komadu«. Takva she-

matika svojstvena je, pre svega, prosečnim delima. Epska svest obuhvatnih tvorevina uvek je dokazivala pravo, zastupala *vlastite načine* i izmenjene, pminovljene postupke i obrite konstituuisana. (Propraćene odstupanjima, plodonosnim transformacijama i deformacijama.)

Ako jedno delo, odnosno ma koji diferencirani vid stvarača, po sebi ne može da podrazumeva sveobuhvatnost, onda prethodna slika ipak može bitno da se preoznači. U ovom slučaju suočeni smo s kalotom koja — »nevidiljivim« procedurama — teži da se usmeri žuđenoj potpunosti, želi da »potpunost«, makar na nivou asocijacije, naznači, da je »sadrži« kao vlastiti fon.

To je utoliko verovatnije, ukoliko se imamo na umu da ni književne tendencije, *stanovišta*, kreativna ustrojstva i usmerenja — uprkos svim deklaracijama, a u saglasju s biti umetnosti — nikada nisu ispoljili »monolitno jedinstvo«. Sheme mališih književnih formacija narušene su nepobitnim odstupanjima i diskontinuitetima ništa manje no sheme »modernih pravaca« (računajući od prvih decenija ovoga veka).

* * *

»Prekidi« i »grananja« fabule u modernim narativnim tvoreninama, paralelni i ukršteni tokovi, partije lirske snovidne, fantastične ili izdvojene iz »centralnog toka«, konačno su osporile smisaonost antičkog jedinstva *prostor-vreme-zbijanje*, kao i tendenciju da u prozi mora da bude, po nekom »stvarnom«, makar i paradoksalno *zamišljenom*, *prepostavljenom modelu*, ponovljen *curriculum vitae* junaka na dosledno jednosmeran, izričit i označavajući način. S ovom vrstom narativne logike-organizacije još se može koketovati, ali ni to, kao ni bilo koji drugi, »modifikovani« segment oblikovno-tematsko-idejnog nasleda nije pre-sudan.

Bez pretenzija da se kaže *eureka*, stoji da je *invariјantnost* mera koja je u samim polazištima moderne proze, i književnosti uopšte, *najpre osporena*, a potom i odbačena. Mit prapostanja i mit venčog početka-počela, prisutni su u krugu motiva i simboličkih sažimanja, bilo da je reč o poeziji ili prozi. Ali, njihovo eventualno pravo na distribuciju motiva i forme počudavno je osporeno.

Ova novina još nije dovoljno akcentovana u tretmanu modernih mitologika i njihove artificijelne artikulacije.

Ovakvo gledano, iskonska, dramatično-melodramatična (i obratno) *slika smrti* postaje element punе i složene artificijelne spekulacije.

Njena iracionalna i alogična moć (na sazajno-intuitivnom planu) u artificijelnim tvorevinama javlja se na nivou skupa konvencija, a da ne negdjanje apostrofa *večne istine*. Nadmoćna »težina«, koja »povod« izbacuje iz konvencionalnog ležišta, u ovom slučaju je na strani umetničke spekulativne i artificijelнog oblikovanja. Formalna nadmoć je, dakle, na strani spekulativnog uma koji je brutalno pretvara u — cinično, crnio-humorno, negaciju vlastitog značenja...

Tragičko i ironičko balansiraju tu na vrhu baletske patike — »ravnoteža« je stvar *tanog umetništva* čiji je ubedljivi zagovornik, recimo, jedan Tomas Man.

U krugu onog oblikovanja za koje se, već notorno, kaže da je narušilo, pa i izmenilo konvencije, Kafkino delo pruža niz zanimljivih primera. U ovog pisca *motiv smrti* je, po pravilu, u funkciji šire ideje (koja je podjednakno bitna po oblikovanju ustrojstva, smisaonu igru, logiku i ideogramsko-spekulativno ustrojstvo, meta-logiku Kafkino teksta).

U Kamija varira ironičko i herojsko, oreol i potiranje njezove smisaonosti. *Brisać* smisla i ideja, vakuum egzistencije, apsolutna praznina (sa svom simbolikom koja prethodi hipoteza-pomućenosti samih »aspolutnih« izvora egzistencije) — to je smrt, punktum, slepilo, běsmisao, »diktatura haosa« i neizrecivi ponor u okvirno egzistencijalističkoj rasveti i tretmanu.

U Tomasa Mana jedan manje deklarativan, no ništa manje dramatičan sklop »smrtonosnog« imaće funkciju postojanog narušavanja ili krajnje negacije, inače, po sebi dramatičnog, ali i smrtnog sveta ljudskih ideja (posebno građanske slike »životnog redata« i protoka).

Problemska oštrica, dakle, neprestano je prisutna. Ali sećivo je uvek drugačijeg kova ili drugačije usmereno.

Mistična simbolizacija i njena lishodišta uglavnom su odbačeni, osporeni. Monolitno je zamjenjeno višeznačnim. Stereotipi funkcija, poimanja i spomena — skalom »upotrebnih« mogućnosti i vrednosti.

Tematizovanje smrti, promišljanje i paradoksalna, no estetski visoko relevantna varijacija motiva i nenaglašenih, simboličkih mehanizama javiće se i u našoj savremenoj književnosti (svega jedan primer: *Mustafa Madžar* Ivo Andrića). U tom sklopu *Anikina vremena* su tek predigra. Racionalna iracionalizacija motiva (i simbola) objaviće se u romanu *Na Drini Čuprija*. »Zamišljena« i »stvarna« smrt velikog vezira Sokolovića znače više od ma kakve, književno transponovane, »psihiološke studije«. Efekti kakvi bi bili mogući (svojstveni) njenim posredstvom, ovde se ostvaruju na principu sažimanja i podrazumevanja — u ravnini književno delatnog koje se manifestuje vlastitom logikom i pouzdanošću.

Istočnjački rituali nasilne smrti »po kazni« provlače se, pak, i u Andrića i u Selimovića, sa svim obeležjima koja teže koncentraciji svesti subjekta u književnom tekstu i izvan njega, su-

bjekta-koji-doživljava umetničku predstavu. Može zazučati odveć pojednostavljajuće, ali čini se da je reč o istom efektu i »vrtložnoj« artikulaciji (pojam koji treba da asocira na poovske simbole, no prevashodno je upotrebljen da bi se sugerisalo »povišeno stanje svesti«) kakva se, u raznolikim varijantama, provlači od rane književne fantastike sve do savremenih tvorevin. Jednu od prvih varijanti, suočenu s mogućim funkcijama u polifonu (Bahtin) književnoj tvorevini, izgradio je Dostojevski (vidi li odsečena glava, makar na trenutak, obezglavljeni truplo — *Idiot*).

Cudesne putanje *ugrožene svesti*, koje su se od te tačke pa nadalje sve složenije ukazivale — imaju i funkciju skoka u vremeno-vanprostornu književnu »situaciju« — posreduju u oblikovanju temeljnih pitanja i distanciraju književno delo od ustaljenih, presudno meritornih shema poimanja» realiteta«.

Ono što je u svemu tome nastavilo da se provlači kao parodijski ritualno-dekorativnog, građansko-malograđanskog poimanja, na svoj način — sredstvima ništa manje *unutarnjim* — doprinelo je da se razori grč kvazi-heroične pantomime. Motiv je postao i *simbol* (što nije odveć novo), ali i artikulacioni otvor za proboj u nepoznato, dodatak nenaslutivo.

Začeci novog mita (premda mit podrazumeava jedan vid »stabilnog« tretmana i razmeštaja na značenjskoj i aksiološkoj leštvarici) tu su, tako reći *smešta*, osporili ustaljenu funkcionalnost i ustrojstvo (shematički oblikovni i značenjski varijanti, »učešća« u umetničkoj artikulaciji). Govorili smo o prozi — no konsekvence ove rasprave podjednako važe pri temelnjem razmatranju »unutarnje geneze« i metamorfoza činilaca poetskih tvorevin.

U središtu poezije Branka Miljkovića mit smrti (o smrti — što je motivska »varijanta«) obrazuje jednu vrstu okušane, mistične »tamne zone«. Pesnik, premda svestan da to nije izuzetno novo, podstiče skalu takvih semantičkih konsekvensi poetske gradnje i efekata, oblikujući jedan »dodatni mit« — prosvetljenost i predodređenost — što treba da bude shvaćeno, u skladu s ustaljenim saznavno-interpretativnim normama, kao demijurško nasleđe ili sudbonosni teret »ukletog pesnika«.

Na drugačijem, psihološko-psihanalitičkom planu — stoji predstava o posvećenju u saznanje (sve do njegovih »najtajnijih« i najzapretenijih zona) koje traži žrtvu. Inicijacija nije bezbožna. Faustovski odjek: najdublje, nedosežno saznanje, ono čiji je put obeležen faktičkom nemoći, uzdahom i porazom, *leider*...)

Sve što se na tom putu može steći, to je da pesnik vlastito, mitologizirano *ja*, porine u isprazno-prazni prostor koji se može *ispunjavati* jedino simboličkim varijacijama *tamnog plamena*, vatre koja nije vatra. Izabranik pristupa toj vatri, odgoneta tajne — smrtno plamenu sklon, za razliku od »neposvećeno« smrtnih.

* * *

Ovaj nivo mitologiziranja ne sreće se samo u književnosti. Ali, doslovne »kopije« ipak su manje rasprostranjene od drugim medijima shodnih i na osoben način ustrojenih udaljavanja.

Da bi se ovo tvrdjenje potkreplilo, dovoljno je da spomenemo svega neka, makar i »krnja« iskustva savremenog filma.

Tipično filmska »aura« motiva i simbola, inscenacije i arti, u novije vreme obavija se koprenama neizvesnosti ili, što je stvaralački značajnije, *nedokrajčenosti* (mada nije zaboravljena ni »naturalistička« verzija). U prvom slučaju se, obično, glavu sugeriše niz pitanja, otvara prostor jedne dinamične enigmatike. U drugom se gradi — sredstvima samog medija — situacija »šoka« ili simbolika »zaustavljanja«, snimljene »konačnosti«...

»Tehnički elementi« koji ovo poslednje omogućavaju nisu novi. Nov je način, akcentovanje i manipulisanje efektima njihove upotrebe.

Među tim »tehničkim elementima« najznačajniji je *zaustavljeni kadar* (pandane beleži i literarno transponovanje, upravo u »modernom domenu«). Zaustavljeni kadar, uostalom, »odgovara« presečenoj, nedokrajčenoj situaciji — koja se javlja kao svojevrsni oblikovno-značenjski efekt u književnim tvorevinama.

Artificijelno utemeljeni efekti nastoje da se prenesu na plan nairaznolikih sugestija.

Ovi mehanizmi nemaju manju moć no svi prethodno notirani, evidentno literarni mehanizmi.

Motiv i simbol smrti postali su deo artificijelne igre koja nadmašuje tradicionalna, »stvarnosna« iskustva i religijsko-ideologizovane sheme. Zaustavljeni kadar je, tako, blizak »bezdržavnoj činu« (s književnim značenjem koje žid pridaje ovaj svojoj sintagmi).

»Bezdržavni čin«, fiksija i »stvarnost«, istovremeno, nije nikakav »viteški« ishod ne-viteške, parodično-viteške avanture. Tragično i para-tragično osećanje ostaju kao jedan od mogućih, funkcionalno-empativnih obrta. A sve to je tek jedna ilustracija usloženosti, polivalentnosti promišljanog, obnavljajuog i prinavljanog artificijelnog umeća/iskustva.

metamorfoza tekstualne energije

milko valent

Ključna inicijala liči na presudu, osuđuje. U sumu sabire prethodne nesklapnosti, ispisuje njihovu specifičnost. Učinja prosvjed spram loše zgotovljenog i, naravno, uzima zatim posao u svoje ruke. Stoga se i neće činiti čudnom slijedeća poruka: isuviše u sebi proturječni, neozbiljni i rogobatno zamršeni — neuputni stoga da se prate — teorijski neprocijenjeni i često savim besmisleni promišljači o književnom tekstu, nukaju istupanje hipoteze koja spremnost za moguću tezu neprekidno proispituje na relevantnom materijalu.

Naredna heuristika straši se neumjerenosti impresionizma, mentalizma, ekspresionizma i ostalih mogućih strastvenosti, te inzistira samo na osebujnoj preciznosti u postupku. Ona čak i metaforu rabi precizno. Ne treba je — nasuprot tome — zato shvatiti kao težnju ka logističkoj djelatnosti za postizanje metafizika, koji uspostavljanjem očišćenih simbola potire redundantnost i oglašava se kao nepobitno egzaktan. Treba je — ipak — svatići kao žudnju postupka, kao autoerotički gestus. Zbog sebi pripisanog eroza, heuristica nije u alogička, kako bi se priučenom ili nedovoljno upućenom teoretičaru moglo pričinjati; ona to nije već i time što se ispunja/prožima hipotetsko-deduktivnom metodom. Istina, ona je odmjereno narcisođna. Ali, hypotheses non finno.

Žudnja vremenom postaje pronicljiva i nimalo nije suspregnutu. Odrešito ukazuje na stvar. Na primjer: praksa jezikovanja ostvaruje se — između ostalog — i u tekstovnoj proizvodnji koja je raznovrsna. Ovu prisjetku trebalo bi protegnuti u obzor koji je označio već F. D. Saussure, dalje prema suvremenicima. Ovdje, pak, interes bi da se ugradi u *književnu proizvodnju*; ugrađujući se da je rekonstruira in toto, bez pretencije da osvijeti i mijanse. Interes bi da je prokaže do finalnog proizvoda/informacije, pa da je potom propriati još do primaoca i da istraži gdje se — zašto i kako — dogada metamorfoza tekstualne energije.

Ugradba ispira ponire u pitanje: što je tekst? Obrada u hodu ističe da je tekst živi korpus, da je procesualan, dakle, dinamična struktura. Tekst je cijelovita informacija koja je polučena u jednom jeziku kroz jezikovanje. Budući informacijom, tekst je energija čiji je krajnji domet ili u komunikacijskom srazu između pošiljaoca i primaoca, ili u takvom kontaktu koji ne izaziva sraz, te se naziva komunikacijskom lagodom ili bezbolnim utapanjem poruke. Interesantniji je, svakako, sraz. Sraz nije utapanje već pretapanje. Sraz je mjesto gdje se transformira univerzum teksta u univerzum čitalačkog/zivotnog iskustva. Dakle, postoje dvojaki tekstovi: oni s osobinom utapanja i oni s osobinom pretapanja. Želja za utapanjem i pretapanjem oduvijek je u tekstovima.

Književna-tekstualna praksa znači organizaciju tekstova. Organiziranje može da se zbiva/zbude ili kao *arbitrarno*, ili kao *konvencionalno*. Prisiljeni smo, tako, istikati njihove nizove.

ARBITRARNI NIJZ

U ovom nizu evidentan je najveći napor označiteljske prakse. Ta praksa upisivanjem ostavlja rezak trag. Iako primisao o tragu vabi primisao procesa savladavanja smrti, nije sada riječ o tome, makar i to treba redovito imati na umu.

Opređeljenje pisca za arbitrarost počiva i zasnovano je na *SPECTACULUMEN*, te je prisutno pisanje kao *spektakularan čin*. *SPECTACULUMEN JE* movens spektakularnog teksto-sačinjanja; on erotizira informaciju. Što to odista znači?

SPECTACULUMEN je piščev credo ili vjera/znanje; to je njegov pogled na jezik/zivot, izerotizirani pogled. Tu se odmah ponajbolje uočava bitna razlika između dva glagola: *vidjeti* (doxa) i *gledati* (episteme). *Vidjeti* je pasivno stanje, *gledati* je aktivno