

bjekta koji doživljava umetničku predstavu. Može zazvučati odveć pojednostavljujuće, 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 tvorevina. Jednu od prvih varijanti, suočenu s mogućim funkcijama u polifoniji (Bahtin) književnoj tvorevini, izgradio je Dostojevski (vidi li odsečena glava, makar na trenutak, obezglavljeno truplo — *Idiot*).

Čudesne putanje *ugrožene svesti*, koje su se od te tačke pa nadalje sve složenije ukazivale — imaju i funkciju skoka u vanvremeno-vanprostornu književnu »situaciju« — posređuju 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 paradija ritualno-dekorativnog, građansko-malograđanskog poimanja, na svoj način — sredstvima ništa manje *unutaranjim* — doprineo 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, dotad nenaslutivo.

Začeci novog mita (premda mit podrazumeva jedan vid »stabilnog« tretmana i »razmeštaja na značenjskoj i aksiološkoj lestvici«) tu su, tako reći *smesta*, osporili ustaljenu funkcionalnost i ustrojstvo (shematiku oblikovnih i značenjskih varijanti, »učesća« u umetničkoj artikulaciji). Govorili smo o prozi — no konsekvence ove rasprave podjednako važe i pri temeljnijem razmatranju »unutarne geneze« i metamorfoza činilaca poetskih tvorevina.

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

Na drugačijem, psihološko-psihoanalitičkom planu — stoji predstava o posvećenju u saznanje (sve do njegovih »najtajnijih« i najzapretnijih zona) koje traži žrtvu. Inicijacija nije bezbolna. Faustovski odjek: najdublje, nedosežno saznanje, ono čiji je put obeležen fakičkom 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* jedinom simboličkim varijacijama *tamnog plamena*, vatre koja nije vatra. Izabrani 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 tvrđenje potkrepilo, dovoljno je da spomenemo svega neka, makar i »krnja« iskustva savremenog filma.

Tipično filmska »aura« motiva i simbola, inscenacije i arti, u novije vreme obavlja se koprenama neizvesnosti ili, što je stvaralački značajnije, *nedokrajčenosti* (mada nije zaboravljeno ni »naturalistička« verzija). U prvom slučaju se, obično, glumci sugerise 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« presečenju, nedokrajčenoj situaciji — koja se javlja kao svojevrsni oblikovno-značenjski efekt u književnim tvorevinama.

Artificijelno utemeljeni efekti nastoje da se *prenesu* na plan najraznolikijih *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 »bezdrzložnom činu« (s književnim značenjem koje žid pridaje ovoj svojoj sintagmi).

»Bezrazložni čin«, fikcija 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, obnavljanog i prinavlanog artificijelnog umeća/iskustva.

metamorfoza tekstualne energije

milko valent

Ključna inicijala liči na presudu, osuđuje. U sumu sabire prethodne nesklapnosti, ispisuje njihovu specifikaciju. Učinja prosvjed spram loše zgotovljenog i, naravno, uzima zatim posao u svoje ruke. Stoga se i neće činiti čudnom slijeđea poruka: isuviše u sebi proturječni, neozbiljeni i rogozbatno zamršeni — neuputni stoga da se prate — teorijski nepročišćeni i često sasvim besmisleni promišljaji o književnom tekstu, nukaju istupanje hipoteze koja spremnost za moguću tezu neprekidno proispijuje na relevantnom materijalu.

Naredna heuristika strši se neumjerenosti impresionizma, mentalizma, ekspresionizma i ostalih mogućih strastvenosti, te inzistira samo na osebujujoj preciznosti u postupku. Ona čak i metaforu rabi precizno. Ne treba je — nasuprot tome — zato shvatiti kao težnju ka logističkoj djelatnosti za postizanje meta-jezika, koji uspostavljanjem očišćenih simbola potire redundantnost i oglašava se kao nepobitno egzaktno. Treba je — ipak — svatiti kao žudnju postupka, kao autoerotički gestus. Zbog sebi pripisanog erosa, heuristika nije i 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 narcisoidna. Ali, hypotheses non fingo.

Žudnja vremenom postaje pronicljiva i nimalo nije suspregnuta. Odešito 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 suvremenici. Ovdje, pak, interes bi da se ugradi u *književnu proizvodnju*; ugrađujući se da je rekonstruirati in toto, bez pretenzije da osvijetli i nijanse. Interes bi da je prokaže do finalnog proizvoda/informacije, pa da je potom proprati još do primaoca i da istraži gdje se — zašto i kako — događa metamorfoza tekstualne energije.

Ugradba isprva ponire u pitanje: što je tekst? Obrada u hodu ističe da je tekst živi korpus, da je procesualan, dakle, dinamična struktura. Tekst je cjelovita 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/životnog 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, istkati njihove nizove.

ARBITRARNI NIZ

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.

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

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

držanje. Gledati svijetlim pogledom ili sklop pogled-svijetlo samo su, dakle, deskriptivni uvođenog neologizma. Arbitrarni niz je niz hrabre težnje; SPECTACULUMEN teži totalitetu svijeta umjetničkog djela. To su dobro osjetili/znali i spectaculumski tvorci tekstova kao što su Joyce, H. Broch, E. Pound, T. Mann, M. Proust, R. Musil, Mallarmé, Faulkner, A. Gide, V. Woolf, H. Hesse, Dostojevski, Kafka i Sartre. Ima ih još nekoliko, naravno, npr. Borges, ali su manjeg značaja. U nas spectaculumskih pisaca nije bilo. I oni najveći, kao Krleža ili Andrić, gravitiraju konvencionalnoj organizaciji teksta. Da to ne bi ostalo proizvoljnom tvrdnjom, treba privedi provjerene onijentire. Krleža teži totalitetu dijakronijske mreže svijeta, a ne totalitetu svijeta književnog djela. On o-rtava i trag koji ostavlja nije rezak; on piše po napisanom. Njegova situacija vrlo je nezavidna, jer mora destruirati »panonsko blato«; kao pionir mora krčiti zaspalu svijest tzv. književnih poslenika; svojim impresio-ekspresio enciklopedizom vehementno mora o-pisivati svijet. Književnu informaciju Krleža mora otposlati jednostavno enkodiranu, tako da ona može relativno lako ući u obzor recipijenta. U protivnom bi njena tendencioznost bila nedovoljno ili nikako djelatna. I tako on, uostalom jedan od naših najznačajnijih pisaca, djelujući angažirano svojim tekstovima u svijetu oko sebe, ne djeluje angažirano svijetom svog teksta. Naime, njegova tekstura ne zahvaća, odnosno ne teži vlastitom totalitetu; njihov tekst/jezik nije problematiziran samim sobom. To se uočava po tome što je u njegovom tekstu prisutnija denotacija nego konotacija. Kada je to slučaj s književnim tekstom, on nije univerzum-za-sebe kompleksno enkodiran, već je prilagodbeno informacija; takav tekst nije sinkroničan; on je čitljiv, ali nije neotopičan, tj. ne podiže odista moguće recepcijske razine. S druge strane, ovo posljednje važi i za Andrića. Tome se pridružuje i stav: Andrić sustavno i lagano komponira, priča teče kao uz ognjište za zimskih večeri; recipijent mora uložiti prosti napor slušanja, ali ne i napor dekodiranja. Andrić, zapravo, prepričava; on popisuje povijesne lokalne freske socijalne psihopatologije. I u njega, kao i u Krležu, svijet teksta je isušive zaokupljen vanktekstom ili kontekstom »panonskog blata« i »kasabe«; njihov tekstni organizam nije sam sebi upitan, problematiziran. Njihovi tekstovi zanemarili su sebe, jer služe drugima za provjeru svijeta, te su stoga pragmatički strukturirane informacije. Takvi tekstovi nisu sebe sagledali samostalno.

Spectaculumski pisci, pripadnici arbitrarne organizacije književnih tekstova shvatili su svijet — tekst i kao cjelinu ljudske psihofizičke, društvene, odnosno političke strukture, i kao svijet teksta, tj. supripadnost organizmu književne informacije. Otpočeli su iznutra problematizirati tekst. Jezik se iz sebe isušava, provjerava svoje domete. U težnji ka totalitetu književne informacije, spectaculumski pisci sudaraju slojeve, odnosno kodove. Tu višeslojnost postižu raznovrsnim tehnikama organizacije signala svakog pojedinog koda; ovdje je dovoljno spomenuti naturalističku, realističku i nadrealističku tehniku. U izgradbi mnogoslojne organizacije informacije služe se još i relativiziranjem vremena, sudaranjem epike, lirike i dramatike, tj. potiranjem rodova; uvođenjem pseudoznanstvene, znanstvene, odnosno analitičke svijesti, tj. takozvanog hiperintelektualizma; sudaraju realno i irealno, sabijaju vrijeme djela u jednu plodnu točku (Joyce); hiperrealističkom metodom pripovijedanja doživaju/tvore iracionalno (Kafka); dubinskom psihologijom istražuju i kristaliziraju demoniju lika (Dostojevski); matematikom i metafizikom izrađuju fantastičke konstrukcije (Borges) itd. Treba imati na umu da je ovdje spomenut samo dio bogatog fundusa spectaculumskih tvoraca.

Inače, u arbitrarnom nizu sve je dopušteno, osim »laži i pretenzija« (V. Woolf). Dakako, misli se na sve ono što nije organizirano u kompoziciju književne informacije. Kompozicija književnog djela/informacije je uvijek svojevrsan, osebujan eksperiment. Najbolja ostvarenja arbitarnog u književnom književnog djela istovremeno su temeljito proučeno titranje jezičkih razina: semantičke, leksičke, morfološke, fonološke i sintaksičke. Takvo titranje, takav arbitrarni praxis mijetkih, zaista mijetkih djela moderne književnosti, temelj je koji obećava da će se ipak desiti kasnije nerazdruživ spoj erotike i episteme, kroz obzor jezične djelatnosti (language) u tekstu, takve djelatnosti u kojoj će doxa i nedostatak oštrog fertiliteta biti spoznati kao prevladane opozicije. Pojam erotike nema ovdje konotacije spolnosti, već znači žudnju spram totaliteta djela, a episteme se shvaća kao znanje postupaka u tvorbi, u kompoziciji cjelovite književne informacije.

Reći je onima koji bi strah prema gubljenju opozicija zamijenili njihovim zadržavanjem, pravdajući to njihovom pretpostavljenom dijalektikom, znači da već erotika teksta i episteme teksta posjeduju vlastitu problemnost i unutarnju, tako reći za-sebe egzistencijalnu upitnost, zapravo totalnu izdijalektiziranost. Zbog nedostatka takvih opozita ne valja streptiti, prije zbog suviše. Ispučenost žudnog spoja erotike i episteme navodi označitelja na još ozbiljnije napore od već sačinjenih, koji bijahu rijetki i tek odnedavno u književnosti (otprilike stotinu godina). Arbitrarnost u tekstu gleda sebe kao samoupravljanje.

KONVENCIONALNI NIZ

Konvencionalna organizacija teksta obilno snabdijeva sasvim i odavna prisutnjenu potrebu za laganim bludilistom. Praksa ulaganja pojašnjava se ovdje neologizmom OPPORTUNIHIUM;

POJAŠNJAVA SE, dakle, vrlo svježim komplementom da prokaže lošu starost. Prilagodbeno ništa struji/teži ničemu status quo, tj. lagodbeno konvencionalnog niza teži nekom određenom pragmatičkom parcijalitetu, a ne totalitetu. Opredjeljenje pisca za konvencionalnost počiva na OPPORTUNIHIUMU, gdje se praksa pisanja iskazuje kao *inertan* akt; takvo pisanje je inertno ili pravolinijsko klizanje (kasnije bit će i to pobliže obrazloženo). Ovo upisivanje ne ostavlja trag, jer je već-u-tragu, pa je i taj napor traga u tragu iziskivan minimalno. Proces savladavanja smrti ovdje nije prisutan. Već prije upisivanja traga u tragu — dakle, neupisivanja — smrt je takvom postupku unaprijedna, kezi se a priori. I tako pisac koji tvrdi da piše za ovdje i sada, uzdižući svoju takozvanu suvremenost, zapravo srozava pojam suvremenosti na banalitet svakodnevnja ili trivialnost velikih događaja. On je, čak, prevideo i tako nevinu Schopenhauerovu sentenciju koja kaže da zadaća pisca nije u tome da ispriča velike događevnosti, već da sićušne učini zanimljivima. Od te je sentencije trebalo otpočeti, on koji još nije ni stigao do nje. Takav autor — da li je to prava riječ? — označava već označeno, odnosno, samo drugim bojama iz već poznatog registra koji svoju trošnost, prozračnu tvorevinu. On ne iznalazi, nije začetnik vlastitog registra, nije arbitraran. On bludnički u poznatim prostorima već apsolviranih recepcijskih razina recipijenata. OPPORTUNIHIUM konvencionalnog niza je credo, ono vjeruju koje radi na prividu života i ne zazivajući iskušaj jezika, ne problematizirajući tekst. Njemu ono tekstno liči iznošenju, ofucanoj odjeći; nije, eto, jezik/život, već, mora se priznati, konzekventna devijacija. On je faber nihili koji je pokrio gotovo cijelo polje dosadašnje svjetske književnosti. Konvencionalni niz žudi status quo-parcijalitet. To postiže kroz formu otežanu od upotrebe, kroz odavno ispražnjeno i posno znakovlje. Nastoji i u njegovoj je naravi da umnaži status quo-parcijalitet, da bude savremeni šapirograf. On draška lagodu primaoca i perpetuiru mnijenje, taj prostituti doxa-šapirograf, taj umnožitelj pričina takozvane masovne kulture ili popularne, zabavne i lijepe književnosti, taj beletristički galimatijaz. To znači da masovna kultura pripada konvencionalnom nizu. Uklapa se bez boli. Nju ljubi konvencionalno kao strast za pornografijom totaliteta, kao strast za prevetiranjem općeg u pojedinačno — ne posebno!

Hladna analiza priznaje i potrebu za konvencionalnim, ali ne i u ovakvoj počasnoj bezmjeri, već samo kao potrebu za elementarnim pismoznanjem. A i to pismoznanje vrlo je sumnjivo, zapravo analfabetično. Naravno, sudržljivije sada zvuči dobrohotnost spram konvencije. Utjecajno, kao posljedica ovdje sprovedene komparacije, očitava se SPECTACULUMEN kao arbitrarne projekcija u totalitet svijeta informacije ili književnog djela. Očitava se kao totalitetno, dakle zdravo meso, dok je, nasuprot njemu, OPPORTUNIHIUM bolesno meso konvencije, rastući tumor. Maligni tumor označiteljske prakse.

ENERGIJA/METAMORFOZA

Tekst/književno djelo jest informacija. Svaka informacija je enkodiranjem postignuta energija, a enkodiranje je takav postupak kojim se neka ideja prevodi u sistem komunikativnih signala. Cjelinu informacije čine bezbrojni kodovi ili šifre. Svaki, pak, kod unutar cjelovite informacije može imati svoj potkód ili mini-kód. Svaki je kód i potkód ispunjen nebrojenim signalima koji posjeduju vlastiti sistem odnosa. Sistemi su tako fleksibilni, dijalektički konstruirani, da svaki od njih dopušta sudaranje i pretpanje kodova. U analizi teksta književnog djela pojedini kodovi mogu se precizno iščitati raskrinkavanjem ili rekonstrukcijom sistema odnosa među signalima.

Pokazano je da organizacija teksta može biti *konvencionalna* (OPPORTUNIHIUM) i *arbitrarne* (SPECTACULUMEN). Konvencionalno enkodiranje nazivamo jednostavnim, a arbitrarno kompleksnim. *Jednostavno* i *kompleksno* enkodiranje dvije su mogućnosti kojima se objelodanjuje književna informacija, tj. književno djelo. Po svojoj naravi, informacija otposlata od pošilaoa teži se obznaniiti primaocu. Ali, prije no što nastavimo, pogledajmo kakva je struktura recipijenta.

Recipijent se sastoji od podloge odmrznutih/usvojenih informacija, a to znači od čitalačkog/životnog iskustva. To iskustvo nazivamo još asocijativnim talogom. Uz čitalačko/životno iskustvo, podlozi usvojenih informacija treba pribrojati i primarne unutrašnje informacije koje emitira organizam kao fiziološki sklop. Podloga se, dakle, sastoji od čitalačko/životnih i fizioloških informacija. Ona je iskustvena, odnosno usvojena, i podjeljena na mnoštvo razina. Tu razgranatu morfičnost nazivamo *apsolutnim recepcijskim razinama*.

Iznad podloge, iznad apsolviranih recepcijskih razina prostiru se beskrajno uvis *neapsolutivirane recepcijske razine* koje su tek moguće. One su potencijalni prostor za uvijek nova usvajanja informacija. Međutim, recipijent je obložen *zonom dekodiranja* u kojoj se razvrstavaju informacije za svaku recepcijsku razinu podloge. Ako se informacija ne uklapa ni u jednu postojeću razinu, recipijent mora poduzeti napor u zoni dekodiranja da usvoji informaciju. Recepcija se odigrava ili ne odigrava. To ovisi, ako se tako može reći, o vrsti energije informacije i o stupnju buke u komunikacijskom kanalu. Pojasnimo problem.

Rečeno je: književno djelo organizirano je ili arbitrarno ili konvencionalno. *Arbitrarni tekst* (SPECTACULUMEN) uvijek je barem malo iznad apsolvirane recepcijske razine čitalačkog/životnog iskustva. Ako je tako — a jest — u zoni dekodiranja, gdje se zbijaju komunikacijski kanali, vlada zaglušena buka, pa je onemogućeno primanje, odnosno dešifriranje informacije. Uzroci buke u kanalu su mnoštveni. Na primjer: historijska uzglobljenost, neobrazovanost, lijenost, životni okoliš i okolina, siromaštvo, invaliditet, manipulativnost itd. Informacija koja ne stigne do recipijenta ili se pak odbije od njega, ostaje zamrznutom ili konzerviranom informacijom. Dakle, ako je univerzum teksta književnog djela izvan i iznad apsolviranog univerzuma čitalačkog iskustva, onda se arbitrarni tekst/informacija nalazi u stanju *statičke* energije, odnosno, on je zamrznuta informacija.

Cini se potrebnom jedna vrlo značajna digresija. Ovdje nam je, naime, pružena zgodna prilika da nešto što i nismo namjeravali pojasniti — smatrajući to vidljivim — pojasnimo.

Još prije, a osobito danas uvriježena je čudna predrasuda. I to ne samo među laicima već i među književnim znalcima, teoretičarima i povjesničarima književnosti; tekuću književnu kritiku da i ne spominjem. To je predrasuda da književno djelo koje nitko ne čita i nije književno djelo; da književnost, ako nema recipijenta ili trenutno nije podobna da ih pribavi, i nije književnost. Dakle — *con affeto* — ako informacija nije ispunila krug pošiljalac — primalac, nije informacija. Bez verifikacije fatalnog nužde-kruga nije niti bilo. Interesantno! Nasuprot ovoj nejakoj predrasudi, koja bi da opravda *konvencionalnu organizaciju teksta*, stoji čvrst i promišljen stav: književno djelo, ako ga i nitko živ ne čita, opstoji u stanju *statičke* energije — prema već izvedenom — kao duboko smrznuta informacija, ne mijenjajući svoju narav, bit i strukturu kodova, dakle, ostaje književnim djelom. Navedimo u prilog ovog jedan eksperimentalni primjer. Ona djela za koja znamo da su napisana, ali su stjecajem okolnosti nestala, nazivamo izgubljenom informacijom koja samo čeka da bude pronađena, pa da pokuša ući u komunikativne kanale ili zonu dekodiranja recipijenta. Ta djela, iako izgubljena, i dalje sadrže u sebi ono književno književnosti. Na primjer, da se danas pronađe neka od izgubljenih Eshilovih tragedija, za povjesničara književnosti, a i šire, naravno, bio bi prvorazredan književni događaj. Kad mrka ruka rudara kod Johannesburga takne hladni dijamant, taknula je dotad postojeću, ali smrznutu informaciju. Malo nezgrapna usporedba, ali književnost, ako to jest, ostaje književnost. Ovim, ovdje izloženim stavom, ne nijeće se prisutna činjenica da je književno djelo tek onda potpuno plodno kad je obišlo svoj puni komunikacijski krug, i da je u tom slučaju ostvarilo smisao postojanja. Za arbitrarno pisanje, međutim, uvijek postoji opasnost ogлуšenja povratne sprege, opasnost od dubokog zamrzavanja, opasnost leda.

Dakako, digresija iznosi na vidjelo još nekoliko problema u koje se sada ne možemo upuštati. Nastavimo s prekinutim.

Književno djelo (informacija, proisteklo iz *arbitrarnog* pisanja, želi izaći iz stanja *statičke* energije. Budući energijom, ono je metamorfno. Ono žudi prijelaz iz *statičke* energije u kinetičku. Kinetička energija je komunikativna. U njezinoj je naravi da kola u predjelu odmrznutih informacija, u predjelu čitalačkog/životnog iskustva. Statička energija ne može direktno prijeći u kinetičku, već preko neapsolviranih recepcijskih razina. Da bi se desila željena metamorfoza, ona mora savladati buku u komunikacijskim kanalima koji se nalaze u zoni dekodiranja. Bolje rečeno, recipijent, dekodirajući informaciju, poduzima napor da ukloni buku u kanalu, jer ga ona nervira i čini konfužnim. Informacija i recipijent su na zajedničkom poslu. Svaki primljeni i usvojeni kod informacije, odnosno književnog djela, znači još jednu apsolviranu recepcijsku razinu, znači obogaćenje iskustva i plodenje asocijativnog taloga. Na primjer, dekodiranje erotskih kodova H. Millera i Joycea pokazuje velike razlike u strukturiranju signala, koje prije dekodiranja nisu bile zapazive; bile su nepoznate informacije. Dekodiranje pokazuje i to da Joyce proviruje iz arbitrarnog, a Miller iz konvencionalnog niza. Također je vidljivo da je Joycea informacija, ili književno djelo, zahtijevala primarno, *kompleksno*, a Millerova sekundarno ili *jednostavno* dekodiranje.

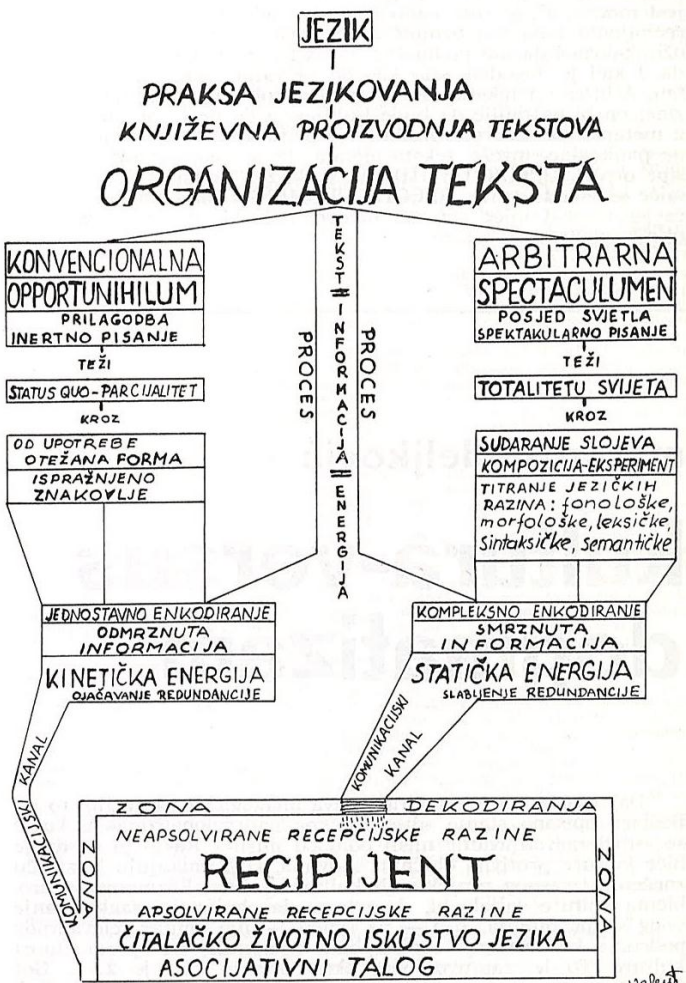
I dalje: za djela arbitrarne provenijencije, koja svoju *statičku* energiju teže pretopiti u kinetičku, nužan je *komunikacijski* sraz. Sraz koji obećava obogaćenje čitalačkog/životnog iskustva; sraz koji snatiri umnažanje apsolviranih recepcijskih razina. Sraz između recipijenta i informacije — ako je pozitivan — pretvara se u proces dekodiranja u prijatelјstvo, dakle, informacija je usvojena. Međutim, ako je sraz negativan, informacija se dobija od recipijenta, odnosno od zone dekodiranja i ostaje u zamrznutom stanju, tj. u stanju *statičke* energije.

Ali, djelo proisteklo iz obzora konvencionalnog sačinjanja ne doživljava komunikacijski sraz, niti pozitivan niti negativan. Uzrok tome nije teško pročitati. Naime, kako je takvo književno djelo/takva informacija satkana jednostavnim enkodiranjem, ona je uvijek kinetička energija koja struji pravolinijski. Ona je konstantno — od trenutka izgradbe — odmrznuta informacija koja biva jednostavno dekodirana, te za nju nije potreban napor recepcije; za nju i nije potrebna aktivnost potencijalne recepcijske razine. Književno djelo konvencionalne organizacije teksta, budući kinetičkom energijom, nije nikad ni bilo u mogućnosti da se zamrzne i da opstoji kao zamrznuta informacija. Ono je već u procesu tkanja, krivim označitelјskim praxisom, dovedeno do svojeg unaprijednog beznačaja. Odmrznute informacije boje se raznim bojama i time dobivaju privid različitosti.

Takva se djela, prije no što su uopće emitirana, nalaze već u obzoru očekivanja čitalačkog/životnog iskustva recipijenta, i radi se samo o tome da se dekodiraju boje, što zaista i nije neki naročit posao. Recepcija se, znači odvija lagodno, ne proširujući životno iskustvo čitatelјa; recepcija je tako viđena u postojećem, a ne gledanje u neko moguće proširenje. Buka u komunikacijskim kanalima tek je blagi šum koji se poništava jednostavnim ili sekundarnim dekodiranjem. Lijenost informacije spojena je s lijenošću recipijenta.

Bilo bi umjesno sada nešto reći i o *redundanciji*. Jezik (langue) u kojem se zgotovljuje jezikovanje već je sam po sebi redundantan. Posjeduje zalihost, višak obavijesti. *Konvencionalni* tekstualni niz u jednostavnom enkodiranju *ojačava* tu, tako reći prirodnu redundanciju. Tim postupkom, ojačavanjem, on već apriorno stišava buku u komunikacijskom kanalu, odnosno uvaljuje se unaprijed u prilagodbeno. Uvaljuje se u recipijentov obzor očekivanja, ne narušavajući njegov mir, ne narušavajući njegov *iskustveni* čitalačko/životni status quo i podvaljujući mu još jednu nijansu tog istog tromog stanja. Emitiranje teksta s ojačanom redundancijom i recepcija istog, odvija se kao neobavezno leškarenje u asocijativnom talogu označenog iskustva. Ojačavanje redundancije od strane pisca i nije ništa drugo već kompromis s lijenošću znanog recipijenta.

Arbitrarni tekstualni niz, suprotno konvencionalnom, upravo razblažava i razvodnjava redundanciju. Ali ne tako da bi je bijegom u logički metajezik — koji teško da bi posjedovao književno književnosti — potpuno poništio, već tako da disciplinira kodove cjelokupne književne informacije. To će reći da svaki signal u kodu bude precizno, ali osebuјno određen. Primjerice, uspjelo to je Joyceu u *Uliksu* i Brochu u *Vergilijevoj smrti*. Razvodnјavanje redundancije nije bijeg u metajezik, već samo tež



nja spram njega; težnja koja zna da bi postignućem metajezika dokinula — ili barem okljaštrila — ono književno književnosti. Tom težnjom opasno se poigrao Joyce u *Finnegan's Wake*, ali ne dovoljno opasno. Čini se, ipak, da je takva težnja od osobite važnosti za arbitarni tekstualni niz. Analitički postupak — ovdje upotrebljen — upravo to i dokazuje. Utopijski rad na metajeziku sasvim je sukladan s opredjeljenjem pisca za arbitarnost, sukladan je s kretanjem u redundantnim sferama i s istim rezonancama koje tamo zvuče.

Razvodnjena redundancija, postignuta discipliniranjem koda, va u kojima izbrušeni sistemi signala krepko zvone, pojačava bogatstvo informacija, dok ojačana redundancija konvencionalnog niza kinetičke energije teksta zagovara siromaštvo književnog djela. Stoga je i djelo razvodnjene redundancije spremno za komunikativni sraz, dok djelo ojačane redundancije i ne doživljava taj sraz. Upravo za takvo djelo kaže se da je komunikativno, a za ono prvo — arbitarno — da je neprohodno. U tom kazivanju neprohodno je obdareno redovito negativnim konotacijama. Neprohodno je tako sinonim za recipijentsku muku dekodiranja. U stvari, neprohodno, kao statička energija koja teži za transformacijom, problematizira čitalačko/životno iskustvo; goni recipijenta da se znoji u zoni dekodiranja, da prihvati sraz i da čisti svoje komunikacijske kanale; neprohodno ga tjera da okuša događanje plodne recepcije, uz istovremeno savladavanje još neapsolviranih recepcijskih razina. Doista, tekstualna metamorfoza statičke u kinetičku energiju mučna je, ali i obećavajuća, ubada potencijalite. Nasuprot tome, takozvano komunikativno djelo/informacija ojačane redundancije, odnosno inertno-isuviše redundantno, perpetuiira postojeći asocijativni talog već apsolviranog primalačkog iskustva. Ono lagodno i takozvano komunikativno, bujno i ojačano, uvijek je površina preopterećena utiscima i vegetacijom neke poludjele jagme za fenomenima. Takvo književno djelo/informacija nije sabrano, već loše disperzivno; ono je neproduktivno višeznačno. Produktivna višeznačnost mnogih slojeva književne informacije događa se samo u arbitarnom nizu tekstualnog organiziranja. Arbitarno ne znači i totalitarno, iako teži prema totalitetu. Upravo konvencionalno organizira tekst tako, zloupotrebljava materijal.

Arbitarna i konvencionalna organizacija teksta susjedi su koji se nikad ne sreću. SPECTACULUMEN istinski prezire OPPORTUNIHILUM i, što je najčudnije, dešava se i obratno! Prezir u tekstu umnožen je; zona dekodiranja ispunjena je otrovima.

Sraz nije dogođen i tekst se vraća u smrznuto stanje. Kinetička energija žučna je iz pucketavnog leda statičke snage. Ona jest moćna, ali je smeta moć; ona bi rado da uđe u tamno grlo recipijenta i da mu uzmuti asocijativni talog; da mu sneveseli užitak-doxa i da mu podmetne erotiku i epistemé tekstualnog čuda. I kad je dogođen, sraz kao da ne valja. Neki žal ruje u njemu. Arbitarno tekstno voli-ne voli apsolvirane recipijentske razine; on bi najradije da bude ljubljen, a da ne ljubi, ali, on zna, u metamorfozi energije naslutio je prijeteci arhetip uvijek iznova paukovine, mreže tekstospletaja. Iz/sa neapsolvirane razine sipe otrovi. OPPORTUNIHILUM, ipak, zna domaćaj svog pojma, miče se ispod otrova. SPECTACULUMEN sačinja kuglice veznjače za tekst i miče se; zna otrove, istinski prezir. To stvarno nije loše! Prezir u tekstu.

marko nedeljković

kultura-versus dogmatizam

Da li biće kulture podrazumeva anagogičku sanjariju, to od Bašlara opisano stanje »dijalektičkog nadracionalizma« u kome se »traži rasvetljavanje misli pomoću misli«? Reklo bi se da je biće kulture protivno običnim snovima, koji umanjuju i rastaču značenje izvesnog projekta ili kulturnog čina. Razmatranje problema kulture valjalo bi, zbog toga, da obuhvati i sagledavanje onog skupa pitanja, koji — na izgled — nije unutar relevantnog područja kulturologije i disciplina upućenih na predmetnost kulture. To je, zapravo, onaj skup pitanja koji je Ž. L. Gof uspešno naznačio terminima — mentaliteti, osećajnosti, stavovi. Sagledavanje ovog skupa pitanja zapravo predstavlja idejno-istorijski uvid koji ukazuje na različite značenijske strukture, na

njihovu postojanost i razloge njihovih mogućih promena. Međutim, to tek prethodi pitanjima iz šireg i složenijeg vidokruga (1) određivanju bitnih osobnosti kulture uopšte, a posebno onih vidova koji su prožeti nacionamnim uslovima i (2) razmatranju sadašnjih konstelacija u onom prostoru njihovog značenja koji je s druge strane neposredne činjeničnosti.

U metodologijskom pogledu čini se da je značajno potvrđivanje postavke Đ. Lukača — da se mora stalno težiti otkrivanju onih (često skrivenih) posredovanja koja su dovela do izvesne situacije, a pre svega iznalaženju onih koja će, verovatno, proizici odatle i odrediti kasniju praksu — koja pruža osnovu za prevazilaženje skučenih okvira akademskog razmatranja. Po prirodni svog usmerenja, kritičko-teorijska misao teži upitanosti i odlučnim pitanjima, budući da se neprekidno sukobljava s — »ideološkim« — granicama modernog građanskog mišljenja. Pred njom je, međutim, obaveza prethodnih analitičkih radnji: unutrašnje oblikovanje problema i njihovih izukršanih relacija, analitičko uviđanje savremenih i životnih implikacija povosnog iskustva naše kulture. Ali — isuviše dugo pod koprenom raznih predrasuda — ona treba da pokaže spoljašnje i prevaziđe unutrašnje razloge »frustracija« u analizi prikrivenih značenja i motiva raznih struktura moći u celini kulture. Prihvatljiv je, stoga, postulat S. Lasića da se »alegorijom, ezopovskim križaljicama, historijskim aluzijama, nedorečenostima ne može spoznati ono što traži direktnu reč, slobodnu misao i tjeskobnu odgovornost«.

I

Ponajpre valja reaktualizovati i u svetlu današnje situacije potvrditi neumanjeno značenje postavke Jovana CVIJIĆA iz napisa *Nova generacija*, u kome se, u šest teza, izlažu izvesna uopštavanja o našem kulturno-naučnom životu. U prvoj tezi, govoreći o onima koji »otimaju značaj i izopačavaju rad, blagodareći rđavim opštim prilikama«, J. Cvičić predlaže elemente neophodne za otvaranje povosne perspektive današnje situacije u kulturi. U smisaonom horizontu razmišljanja, J. Cvičić moguće je, čini se, pristupiti određivanju jedne od ključnih problematskih tački naše kulture.

Šta zapravo znači otimati značaj i izopačavati rad. Na planu likovne kulturologije i istorijske misli o likovnom to bi — recimo — značilo da usled opskurne pozitivističke tradicije ove discipline ne ispunjavaju uslov da se smatraju disciplinama, budući da sistem njihovih iskaza nije primeran i koherentan utvrđenim znanjima drugih područja.¹ Ali, kao što na prvom planu ovo pitanje pokazuje temeljne unutrašnje nemogućnosti navedenih disciplina, homologno tome, na planu likovne kulture uopšte, ono pokazuje da je likovna oblast kulture nekoherentna s celinom kulture, budući da je u njoj predominantna jedna (isto tako) opskurna »teorijska« tradicija. Na jednom drugom planu kao primer može da posluži idejna paradigma koja, na izgled, ima oznake lenjinske kulture, mada je to uprošćena »kultura« »agitke«, koja počiva na postulatu da činjenice jednoznačno govore za određeni smer delovanja u određenoj situaciji.² Daleko od lenjinske tradicije, zatvoreni idejni krug ove paradigme svodio je stvarnost na datost, a datost na opseg aktuelnih problema. Svojim određenjem »pozitivnosti fizikalizma«, Karel Kosik upućuje na opštu teorijsku oznaku ove paradigme.³

Mada nastaju u različitom procesu totalizacije, ova idejna paradigma i likovna oblast kulture pokazuju suštinsku srodnost i ishode u jednoj od ključnih problematskih tačaka naše kulture. Ta problematska tačka, kao sklop raznih uticaja i sticaj različitih idejnih movensa, zapravo je okosnica izvesnog mentaliteta koji — natkriljujući razna područja kulture — traje bez problema i, istovremeno, da bi održao sliku o stvarnosti kao jedinu moguću predstavu o njoj — otima značaj i izopačava rad... U kritičkom napisu *Pevanje i mišljenje* Zoran MIŠIĆ je ponajbliže utvrdio kritičku distancu prema bitnim elementima ove dugotrajne histereze naše kulture.⁴ U izoštrijoj projekciji, složen obuhvatni sklop koji označavamo kao problematsku tačku u celini kulture, taj entitet »ždanovsko-pragmatističke sheme i malograđanskog duha konformizma i učmalosti«, pokazuje se kao značenijski sadržaj koji odgovara određenju *dogmatizma*. Najranija operacionalizacija ovog pojma sprovedena je u jednoj raspravi Josifa PANČIĆA, u kojoj se dogmatizam razmatra sa stanovišta naučne kritike i — mada nije filozofski i teorijski određen — njegova operacionalizacija je dvostruko značajna.⁵ Prvo, pokazuje da postoji povosni kontinuitet u smisaono-kritičkom utemeljivanju ovog pojma, a drugo — da je problematska tačka dogmatizma već tada bila i »teorijski izraz istorijskih odnosa« u mnogostrukosti uticaja i unutrašnjih razvojnih sila u celini kulture. Konotacija ovog pojma u raspravi J. Pančića upućuje na bitno načelo »konstituisanja« dogmatizma i odgovara savremenim određenjima (izvedenim) u teorijskoj analizi J. Arandelovića.⁶ Bilo bi, po svoj prilici, u okviru ove teme zanimljivo razmatranje nekih metafora Stanislava VINAVERA, koje govore o »zlom volšebnicima«. Ali i onih antiskerličevskih »zapisa«, iz jednog drugog eseja, koji kao da ukazuju na svojstvo dogmatizma da se postize onu osetljivost i savitljivost koja mu omogućava da se stalno prilagođava spoljašnjem ili onom što ga omogućava.⁷ Reč je, zapravo, o svojstvu mentaliteta poniklog u procesu strukturiranja izvesnog socijalnog sloja koji — »zahvaljujući odsustvu sopstvenog unutrašnjeg merila« — u dogmatskom mislenom ob-