



branka janković, crtež

ROLAN BART O JAPANU

tvrtko kulenović

Smrt Znan-Pol Sartra, možda najveće figure kulturnog života Francuske u našem vremenu, sprečila nas je, očigledno, da dovoljno, to jest onoliko koliko on to zaslužuje, registrujemo jedan drugi težak gubitak za kulturu: smrt Rolana Barta u saobraćajnoj nesreći. Istina, bilo je reći o tome kako je Bart poginuo u onom istom automobilu koji je u svojim spisima veličao kao »gotsku katedralu našeg doba«, ali ta olaka asocijacija vodi naše zaključivanje u pogrešnom pravcu, isto onako kao i govor o apсурdu povodom slične smrti Albera Kamija pre dvadeset godina. Jer, kao što Kami nipošto nije bio na prvom mestu pesnik apsurdna, tako Bart nije nikakav »makluanovski« gloriifikator modernog sveta i njegovih »gedžeta«. Više no išta drugo, i po svome deklarisanju, i po svojim koncepcijama, i naročito po stvaralačkoj praksi svoga pisanja — »pisma«, on je želeo da bude izvršilac oporuke ruskih formalista, čovek koji je stavo sebi u zadatak da skine onaj famozni »džak« sa stvari koje nas okružuju, da na njih gleda čistim, novim okom, i da o tome što je video svedoči primerenim, lucidnim jezikom.

Japan i japanska civilizacija sigurno ne pripadaju »modernom« svetu, i isto toliko sigurno predstavljaju jedan »drukčiji« svet, koji pruža izuzetno bogatu i zanimljivu građu za onoga ko želi da gleda drukčijim okom i da govori drukčijim jezikom. Rolan Bart je to odlično osetio za vreme svog kratkotrajnog boravka u Japanu i, kombinujući neposredna iskustva s posredno stečenim znanjima, »doneo« s tog puta izuzetnu knjižicu¹, koja za upoznavanje ovog višestruko dalekog sveta predstavlja bolji osnov od bilo kakvih golemih »nemačkih« tomova nabijenih podacima viđenim tradicionalnim evropskim okom i saopštenim »starijim« jezikom.

Usput, povučen zahvalnom materijom, Bart je u ovoj knjižici na izuzetno pregnantan način fiksirao i pojedine ključne tačke svoje teorije i estetike, definicijama koje su već uveliko ušle

u riznicu savremenog iskustva. Pišući o ikebani, možda i s malo preterane egzaltacije, kao o »vazdušnoj skulpturi«, koja nastaje u prostoru između stabljika i cvetova, skulpturi koja se ne usvaja »čitanjem« (tumačenjem njenog simbolizma), nego ponavljanjem poteza ruke koja ju je »pisala«, on završava taj deo teksta sjajnom krilaticom u koju su stali mnogi tomovi razmišljanja o prirodi umetnosti i o razlici između nje i drugih oblika čovekovog samoizražavanja: »comprendre, c'est fabriquer« (razumeti, znači napraviti). Nisu li Borhes i čitava njegova škola proizašli upravo iz takvog stava, iz svesti da se u književnosti više ne može pisati na način »kazivanja« i »svedočenja«, koji, u stilu zapadne tradicije, dozvoljava »duhu« da se razmaše na, u suštini, neumetnički način koji zanemaruje »telo« jezika i pisma, dok prava umetnost pisanja zahteva oblikovanje i komponovanje, oduvek prisutno u kineskim i japanskim ideogramima.

Na više mesta — i povodom urbanističkog ustrojstva Tokija, i povodom japanskog načina pakovanja poklona, i povodom lutkarskog teatra Bunraku — Bart će, posredno, pružiti odgovor onim svojim kritičarima koji, poredeći ga s Levi-Strosom, a na njegovu štetu, vide u njemu čoveka koji ispoveda strukturalizam a u čijem pisanju uopšte nema sistema. Od takvih optužbi branio ga je i Nikola Milošević u predgovoru za »Nolitov« izbor iz Bartovog dela (*Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971), upozoravajući da je Bartova misao misao koja teži sintezi i da »Granice ovog sintetičkog napora nisu, međutim, određene eventualnom duhovnom ograničenošću samog kritičara, već težinom postavljenog zadatka«.

Sam Bart bi, međutim, rekao da se ne radi o odsustvu sistema nego o odsustvu centra, a da je naš problem to što smo navikli da centar identifikujemo sa sistemom. Japanska civilizacija u brojnim svojim manifestacijama pokazuje se kao sistem bez centra, ili bar kao sistem u kojem je centar prazan. Bunraku teatar počiva na tri potpuno zasebna, samostalna i ravnopravna dinamička toka: na lutkama, manipulatorima lutaka i »recitatoru« teksta. Nijedan od njih nije superponiran ostalima i nije centralan, ne postoji ni »božanstvo« dramskog teksta (u smislu centra kao ishodišta), ni »božanstvo« glumca-lutke (u smislu centra kao glavnog faktora radnje; jer, manipulator nije skriven kao kod nas, nego vidljiv i kao deo predstave ravnopravan lutki), a ipak se u rezultatu dobija savršeno celovita umetnost. Japanski poklon je tako bogato pakovan da se sam poklonjeni predmet, u odnosu na bogatstvo pakovanja, slobodno može »baciti«. Tokio je grad bez centra, ne lavirint nego, jednostavno, urbani prostor beskrajno razgranat; ispod jedne mape Tokija iz XVIII veka Bart je dopisao: »Grad je ideogram: kontinuirani Tekst«.

Može li to biti sistem? U Tokiju, najvećem gradu na svetu, kaže Bart, ne postoje »adrese«, ulice nemaju imena ni kuće brojeva (američki pokušaj da se Tokio »adresira« doživeo je krah). Kad to ne bi funkcionisalo imali bismo pravo da ga proglasimo haosom i ludilom, a ovako nam samo preostaje da se zapitamo da li je i ona čuvena Borhesova »kineska« klasifikacija životinja, koja je inspirisala Fukoa (i po kojoj se životinje dele na: a) cave, b) balzamovane, c) pripitomljene, d) prasiće, e) sirene, f) čudovišne, g) slobodne pse, h) uključene u ovu klasifikaciju, i) koje se ritaju kao lude, j) bezbrojne, k) naslikane vrlo finim kistom od kamilje dlake, l) et cetera, m) koje su upravo razbile krčag, n) koje izdaleka liče na muve«) — samo haos i ludilo u odnosu na našu zoologiju, ili takođe jedan od mogućih sistema. »Racionalnost«, kaže Bart, »je samo jedan sistem između ostalih, a da bi se ovladalo realnošću dovoljan je sistem, makar bio evidentno ilogičan, nepotrebno komplikovan, čudno disparantan«. Makar bio bez ikakvog centra.

No, kao što je već rečeno, ova Bartova knjiga nije značajna samo po tome što je, poput drugih njegovih knjiga, »spoljašna« (ili, kako bi Bart rekao, »ispisana«), a iznutra »prožeta sistemom«, nego i po tome što u detaljima donosi niz zanimljivih otkrića, ili novih viđenja stvari koje smo mogli i znati, ali koje posle Barta počinjemo da vidimo na nov način. Svi znamo, još od Sopenhauera, da je budizam religija bez boga, i da je zenbudizam »to isto na kvadrat«, ali ne znamo dovoljno na koji način, u kojoj meri, u kojim sve svojim manifestacijama je bog odsutan iz zena. Razumljivo da ni Bart ne može da pobroji sve te »manifestacije odsustva«, ali o onima koje su mu najbliže i najpoznatije ume da govori izuzetno relevantno: zen je »... ogromna delatnost usmerena ka zaustavljanju jezika... prestanak one unutarne recitacije koja sačinjava našu ličnost...« Odavno znamo da je haiku pesma neka vrsta pesme-definicije, ali ne shvatamo kako onda uspeva da bude pesma? Tako, kaže Bart, što u njoj definicija »prelazi u gestu«, i to nas podseća na onu sjajnu Mandeljštamovu misao iz »Razgovora o Danteu«, po kojoj od koncepcije nikakvim savijanjem nije moguće načiniti formu ako ona već u osnovi nije bila forma.

Ili, o onoj drugoj »formi«, u životu, koju smo mi na Zapadu skloni da osudujemo, da vidimo u njoj formalizam: mi ne prestano, i gurmanski, kaže Bart, govorimo o »neformalnom odnosu«, ali takva ideologija je posledica uverenja da »posedujemo značajnu sadržinu«. Naša jednostavnost je tražena jednostavnost: »...kako sam jednostavan, ...kako sam otvoren, kako samo neko, to nam govori prostakluk zapadnjaka«. Japanac je prirodan i jednostavan upravo kroz svoju formu, kroz svoj formalizam, jer ne poseduje taj prostakluk kojim pretenduje na »krupnu sadržinu« u sebi.

NAPOMENA:

1. »L' Empire des signes«, SKIRA, 1971.