

mogućnost sažimanja

bojan jovanović

Ideja sažetosti, kao osnovna pretpostavka jedne poetike, očrtava se u vrlo širokom kulturno-istorijskom kontekstu. Ispoljena kao imanentna tendencija u viševječkovom kulturnom procesu Dalekog istoka, sažetost se u pesničkom obliku haikua može sagledati i kao rezultat kristalizacije jednog evidentnog viševječkovnog duhovnog nastojanja. Primeire sažetog oblika stvaralaštva pronalazimo i u pripovetkama i no-dramama, stvarnim na pretpostavkama žen učenja u okviru kulture i tradicije Japana.

Izražena u tradicijskom stvaralaštvu, pre svega u modelu magijske formule i u kratkim usmenim oblicima: poslovici, izreci, pitalici i misli, koje se mogu smatrati prauzorima epigrama, težnja ka sažetosti u zapadnoevropskoj kulturi predstavlja permanentnu stvaralačku mogućnost čija su odgovarajuća ostvarenja i postignuti rezultati, u odnosu na ustaljene oblike opterećene retorikom i didaktikom, zračili polemički i postajali radikalna stvaralačka alternativa. U tom smislu, mogućnosti i rezultati sažimanja predstavljaju jednu od relevantnih pretpostavki i celokupnog savremenog umetničkog i književnog stvaralaštva.

Različiti vidovi sažetosti mogu se prepoznati u raznim domenama umetničkog izražavanja i poetskog istraživanja. Prisutnost ideje sažetosti u filmu i nastojanju zasnivanja svedenog izražajnog likovnog jezika kao autonomne i samoodređujuće realnosti, daju obris samo nekih od radikalnih poduhvata predviđenih u savremenoj umetničkoj praksi. Međutim, bez težnje za apsolutizovanjem značaja ove ideje u bilo kojoj oblasti stvaralaštva, već pre samo da ukažemo na neke od suštinskih aspekata sažimanja u kreativnom procesu uobličavanja relevantnih poetskih izraza, možemo reći da otvaranjem problemskog horizonta prema savremenoj umetničkoj praksi, pitanja vezana za poetiku sažetosti očrtavaju samo deo jednog integralnijeg impulsa svekolikog umetničkog bića. Ostvarivan redukovanim jezičkim sredstvima i intenziviranjem postojećih ekstenzivnih relacija u dator strukturi, princip sažetosti izvire iz samog jezgra kreativnog postupka, u čijoj senci ostaju dela ostvarena samo formalnim pridržavanjem navedenih kriterijuma. Naime, postižući određen intenzitet i sugerujući izvesnu sintezu, uspešna forma česta postaje imitativni obrazac koji se samo formalno može dovesti u vezu s kreativnim umetničkim kriterijumima sažetosti. Međutim, ovo već implicira negativni aspekt ideje sažetosti, koju ovom prilikom želimo da razmotrimo prvenstveno u sferi njenih pozitivnih učinka.

Pesnički krik

Ostavljujući, dakle, po strani negativne poetske reperkusije u okviru pokrenute teme, ne možemo zapostaviti izvesna saznanja negativnog vezana za sve izraženiju pojavu čovekove dezintegracije i usamlijenosti, pojavu koja je bila povod raznovrsnim umetničkim sublimacijama ovog aspekta istine savremenog čovekova postojanja. Lavoriški putevi čovekovog života, iznad kojih se uzdiže pojedinačni ili kolektivni krik, aktuelizuju i u kontekst jednog znatno šireg kruga pitanja i odgovora različitih vrsta. Za razliku od dela koja su prodomrni uvidom u čovekovo postojanje sintetisala i zamrzla ovaj krik kao sugestivnu umetničku poruku koja doseže i dalje od umetnosti, seriozna razmišljanja su krenula putem traganja za načinom oslobođanja i neutralisanja ovog krika u cilju čovekova ponovnog duhovnog integrisanja. Glas identičan s onim što suštinski jeste, krik je izraz bola koji, u slučaju primalne terapije, može biti prouzrokovani i ponovnim doživljavanjem izvesnih događaja iz prošlosti. Oslobođeni krik je tada uzrok i posledica konačnog raspada dodatašnjeg obdrabnenog sistema ličnosti. Krik kao jedno od najsažetijih i najefikasnijih sredstava za razaranje tradicionalne dramske forme biće upotrebljen ne samo kao vid reakcije na literarne klisee vladajućeg pozorišta, već i kao jezička inovacija sposobna da adekvatnije i suštinskije od isprajnjene retorike izrazi kompleksnost avangardnih pozorišnih tendencija. U tom smislu svojevrsnu prethodnicu onoga što je kasnije usledilo predstavljanje Artova trominutni komad »Trenutak krvii«, koji je u režiji Pitera Bruka postao više artoovski od samog teoretičara pozorišta surorosti. Naime, polazeći od Artoa, Bruk je dramski dijalog u svojoj predstavi potpuno zamenio krikovima. Bektova jednočinka »Duh«, napisana 1969. godine na molbus uglednog kritičara Keneta Tajhana, za njegov mjuzikl »Oh, Kalkuta«, svojim ukupnim trajanjem od pedesetak sekundi sintetiše autorovu sumornu viziju savremenog ljudskog bića, ovičenu krikom rođenja i krikom smrti. Između ovih sonornih glasova, na pozornici prekrivenoj otpicima, kao svojevrsnom simbolu našeg doba i civilizacijskog trenutka, pisac je ostavio vremena dovoljnog samo za još jedan uzdah i izdah, čime je, u stvari, do krajnjih mogućnosti sažeо svoju poetsku viziju o propasti čovečanstva. Iako nešto »opširniji«, jer traju duže od navedene jednočinke »Duh«, i ostali Bektevi kratki komadi nastali početkom sedamdesetih godina, »Ne ja« (1972), »Tada« i »Koraci« (1976), predstavljaju, svaki za sebe, svojevrstan »lirski krik čovekova beznađa«, i nesumnjiv doprinos minimalističkom pozorišnom izrazu.

Koristeći najsažetija scenska sredstva, sa nesumnjivo, vrlo efektnim konačnim dramskim učinkom, Bektova celokupno stvaralaštvo implicira vrlo različite aspekte kreativnog sažimanja. Svodeći pojedine situacije na najjednostavnije dramske elemente, on je otvorio mogućnost intenziviranju onih bazičnih struktura drame koje su adekvatno mogle da se izraze samo

sažetim dramskim formama. Svoju viziju vezanu za proces dezintegracije čovekove individualnosti, proces evidentan kako na somatskom, tako i na duhovnom planu, Bektet materializuje radikalnom redukcijom na telesno ne samo u cilju podovaljenja uzroka ovog procesa, već i radi naznačenja važnosti samog ugla posmatranja čovekovog života. Nasuprot slobodnom životu duše, život tela se identificuje s radom mehanizma koji je, uglavnom, već odslužio svoje i koji traje još toliko da bi iskazao i posvedeo o stanju svoje dezintegrišuće egzistencije. Suvršno je ovom prilikom ukazivati na sam karakter iskidanih Bektetovih tekstova, koji svojom disonantnošću izražavaju, u stvari, tekstualni krik automatizovanog, tj. nesvesnog govora samog mozga, sposobnog još samo da progovori o beznadežnosti ljudskog postojanja. Jedno od radikalnijih pokušaja sažimanja tradicionalnih pozorišnih sredstava u potpuno nov dramski jezik doveden je do svojih krajnjih umetničkih konsekvensci u komadu »Ne ja«. Ovaj petnaestominutni monolog o susretu čoveka sa samim sobom predstavljen je, prema piščevom uputstvu za ovaj komad, samo scenskim prizorom ljudskih usta na pozornici. Svedeno na ljudska usta, to hranljivo pozorište koje samo za sebe predstavlja, kako veli Valeri, jednu od najneobičnijih invencija žive stvari, jer svojim mikroskopskim aspektom budi sećanje na arhaičnu sliku ulaza u pakao, predstavlja jedno od najradikalnijih sažimanja dotadašnjih pozorišnih sredstava u kvalitativno potpuno nov scenski izraz. Usredosreden uvid u determinante aistoričnog položaja čovekovog postojanja, položaja koji čovek ne može da promeni, daje Bektetu sažimanju pojedinih situacija u intenzivniju formu onaj dramski naboј koji omogućuje, kako ističe Jovan Hristić, i najneposrednije dolaženje do nekih fundamentalnih istina o samom čoveku. Sve sažetije dramske forme – mimo koje obeležavaju poznicje Bektetovo stvaralaštvo, po mnogo čemu asociraju na muzičke partiture savršeno pronadenog dramskog oblika za sadržaj ljudskog beznađa. Forma muzičke partiture dovodi nas do aspekta mitskog u Bektetovoj dramaturgiji, vrlo izraženog, inače, i u autorovom odnosu prema vremenu. Mitski klošari, čekajući svog Godoa, demontiraju vremensku dimenziju u polju sinhrone realnosti, u kojem posezanje za rečima ispräžnjenim od smisla ima težinu krika govorno samo drugačije antikulisanođe da bi bar svojom apstraktnom retorikom na neki način ispunio polazni i konačni egzistencijalni vakuum. Izrastajući iz samog bića mitskog, njihovo delanje nedeljanjem konstituše prostor izvan vremena. Mesto na kojem se odvija njihovo beznadežno čekanje je bezvremeno mesto oko kojega vreme opisuje krug.

Za razliku od ovakvog načina sažimanja, korišćenjem raznovrsne mogućnosti krika kao vrhunca dramskog jezika, sažimanje u drami možemo prepoznati i u primerima vrlo preciznog dovedenja radnje do njenog vrhunca, koji ubedljivo sugerira ono magijsko osećanje neminovnog događanja, kada se samom zbijanju ne može ništa oduzeti ni dodati. To je trenutak progovaranja dramskog logosa, podrazumevajući, pod njim sažimanje svega onoga što je do tada bilo rasuto ili skriveno. Objavljivanjem logosa dolazi do ukidanja dotadašnje skrivenosti istine, koja sve prisutno u prisutnosti skuplja ne ukidajući kvalitet imanentnih suprotnosti, već ga samo sažimajući u novi oblik i dalje egzistentnog jedinstva suprotnih razvojnih tendencija. Otvaramoći široke mogućnosti na planu istraživanja i prevazilaženja prostorno-vremenskih ograničenosti, medij filmske slike je u okviru novijih avangardnih tendencija postao vrlo plodno polje raznovrsnih umetničkih eksperimenta. U tom smislu treba napomenuti vrlo ingeniozna istraživanja Maje Deren, koja je s posebnom pažnjom preispitivala vertikalnu dimenziju vizuelnog izraza u trenutku dramskog sažimanja filma. Voden i idejom o »de-dramatizaciji« filma, što je impliciralo težnju za oslobođanjem od logike klasične dramaturgije, saobražene modelu klasičnog fabuliranja, savremeni američki avangardni reditelji su u mogućnosti drugaćej strukturiranja filma videli način da očuvaju gledačevu pažnju. Orkestrirajući vizuelna kretanja u ravni razudruženje asocijativne i simboličke mreže kadera, oni su, kako ističe Vladimir Petrić, otkrivali kinestetičku magiju same filmske slike. Predlažući jednu novu narativnu formu filma, Markopoulos je istakao mogućnost stvaralačke sinteze klasične montaže s jednim apstraktijim sistemom upotrebe kratkih filmskih pasaža kao nosilaca određenih vizuelnih misli. Ovu mogućnost su sagledavao na planu novog strukturiranja osnovnih vizuelnih elemenata sličnih harmonskim jedinicama u muzici. »Bezgranične mogućnosti menjanja ritma, smatra Markopoulos, iznenadna ubacivanja aliteracija, metafora, simbola ili bilo čega što će narušiti kontinuitet filma, omogućuje da se zaustavi gledačeva pažnja kako bi reditelj mogao da ga ubedi i navede ne samo da nešto vidi i čuje, već i da učestvuje u onome što se događa na ekrantu, kako u narativnom, tako i u introspektivnom smislu.« Novootkriveni način vizuelnog izražavanja bazira se, dakle, kao i u Bektetovoj dramaturgiji, na mogućnostima novog organizovanja osnovnih vizuelnih jedinica, prema već poznatom struktturnom modelu muzičke partiture. Međutim, ovom prilikom treba reći i to da u ovim filmskim istraživanjima ideja o sažetosti utemeljuje mogućnosti jedne nove umetničke prakse, prvenstveno unutar oblike formalno, često, neusaglašenih s karakterom ove ideje. Zato iako opširnija, ova filmska dela ostvaruju sažetost samo u određenim aspektima svoje integralnosti.

Težeći da sve misli sažme u jednu, sovjetski reditelj Dziga Vertov je nastojao da ih propusti kroz pronadenu vigovosku dokumentarnu tačku gledišta, koja bi im dala konačnu relevantnost. Ovu uporušnu tačku možemo prepoznati i u nastojanjima reditelja ka sažimanju vizuelnih elemenata u kadrus radi izražavanja posebnog intenziteta. Budući da su sve intenzivne emocije, po prirodi, psihičke nužnosti, kako je zapazio jo Edgar Alan Po, jačina željenog utiska se i usaglašava s odgovarajućim načinom sažetog izraza prepoznatljivog i u okviru većih dramskih i filmskih dela.

U cilju intenziviranja određenih poruka, često se pribegava sažimanju neke već postojeće veće celine u prostorno-vremenski redukovaniju umetničku formu. Dramski pisac Tom Stoppard je sažeо, na primer, Šekspirov »Hamleta« na desetak stranica teksta, odnosno na trajanje od petnaestak minuta, što je poslužilo, kao scenariistička osnova, zagrebačkom pozorištu ITD i reditelju Zlatku Boureku za stvaranje originalne lutkarske predstave u stilu japanskog tradicionalnog banraku pozorišta. Naravno, oslobođeno prezentiražavanju, puko sažimanje fabule u formu popularnih romana već je postalo uobičajeni princip popularizovanja određenih klasičnih dela. Svodeći kompleksnost ovih dela samo na ravan fabule, a zatim redukujući fabulu na osnovni tok same priče, ovakav postupak sažima-

nja implicira sve negativne konotacije pojednostavljenja do banalnog i evidentnu entropiju polaznih vrednosti.

Poetika fragmenta

Sažimanje u okviru većih celina možemo prepoznati kao hipotetički obris jedne poetike fragmenta. Naime, sublimaciju bitnih poetskih poruka možemo, ponekad, izdvojiti iz znatno većih i kompleksnijih celina kao sažete reprezentante tih dela. Možda bismo najizraženiji primer mogli navesti iz Biblije, koja je, kao model apsolutne knjige, već poslužila kao inspiracija umetnicima sklonim stvaranju apsolutnih dela. Šesnaesti stih iz treće glave Jovanovog jevanđelja: »Jer Bogu tako omilje svijet da je i sina svojega jednorodnoga dao, da nijedan koji ga vjeruje ne poginе, nego da ima život vječni«, nema samo obeležje jevanđelja sažetog u jednom stihu, već predstavlja i vrlo sažeto izraženju poruku vezanu za plan o čovekovom spasenju, u okviru hrišćanske koncepcije ovog pojma. Poetika fragmenta otvorila je mogućnost izdvajajući karakterističnih delova, citata, kao načina rezimiranja duhovne esencije jednog integralnog spisateljskog dela. Heseova »Lektira za minute« i Joneskov »Dnevnik u mrvicama« primjeri su nekih od poetskih mogućnosti i misaone dovršenosti fragmentarnog izraza. Naslućujući estetske mogućnosti kratke priče i poetsku dovršenost kratkih fragmentarnih zapisa, Pol Valeri je izgradio svoje pozno delo ispoljavajući krajnju sumnju u relevantnost umetničkog učinka onog tipa pripovedanja, koje insistira na logičnom nizu dogadaja povezanih u određenu proznu celinu. Pišući svoje tekstove na tragu Remboovih *luminacije*, Valeri je utisnuo svoje kazivanje u magičnu i mitsku moć jezika, uspevajući da najjednostavnijim izražajnim sredstvima sugerirački utisak cline i kompleksnost svoje pesničke vizije. Lepota i dubina fragmenta, tih svojevrsnih »znakova pored puta« kroz koje se ne prelамaju samo karakteristike veće umetničke celine, već koji ponekad i supstituišu integralnost nekog dela od kojega ostaju sačuvani ili samo zapamćeni pojedini delovi, otkriva svojevrsnu »poetiku izlomljenog stakla«, vrlo bogatu primerima iz svetske književnosti i istorije filozofije od Heraklita, preko Paskala, do Ničea. Jezgrovitost i sažetost Heraklitovih mitskih karakterističnih su i za stil Fridrik Ničea, koji o tome eksplicitno i kaže: »Moje je často ljublje u tome da u deset stavova kažem ono što svaki drugi kaže u knjizi – što svaki drugi u knjizi ne kaže«. Sažetost nije, dakle, samo puka alternacija opširnosti, već i jedina mogućnost izricanja sadržaja koji se na drugačiji način i ne može saopštiti. Ne zapostavljajući prethodni rad na sažimanju poetske vizije, treba pomenuti i to da neke sažetije izražajne forme, kao što su aforizam, sentanca i slične, ne predstavljaju neku posebnost prozognog izražavanja, koliko su adekvatan izraz posebne situacije čiji je kvalitet, inače, nesaopštiv na drugačiji način.

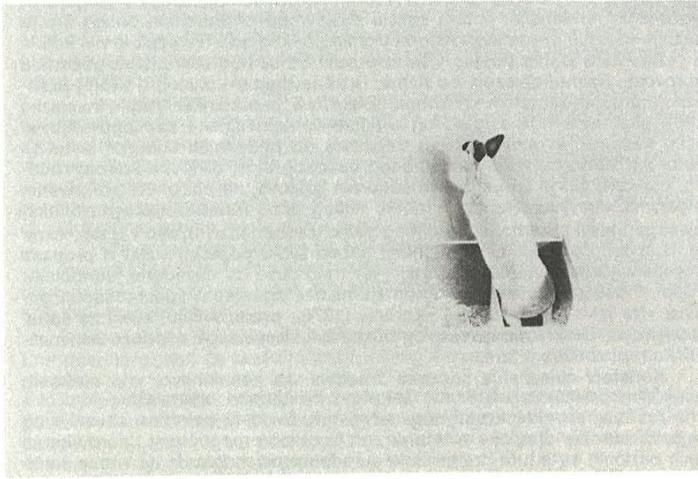
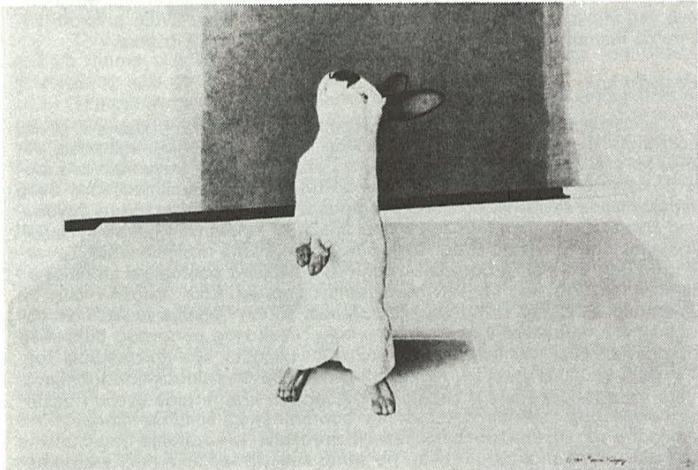
Iako je razumevanje književnih oblika kao izraza neposrednog duhovnog iskustva zavisno od adekvatnog shvatanja samog duhovnog konteksta njihovog nastanka, stihovne i prozne forme savremenih filozofa koji su negovali sažete oblike izražavanja (primer Hajdegera i Veljačića) poseduju i svoju literarnu autonomiju. Na planu književnog izraza upravo je u Veljačićevom književnom stvaralaštvu vrlo zanimljiva komponenta sažimanja, koja u suštini korespondira s prirodom autorovog osnovnog duhovnog usmerenja ka sažimanju pažnje u jednu tačku. U tom smislu bi se i moglo reći da Veljačićeva poezija poseduje evolutivnu nit od ranijih razuđenijih oblika, karakterističnih za njegove pesme iz šezdesetih godina, pa do sažetijih formi haiku poezije, svojstvenih njegovim poetskim dnevnicičkim zapisima.

Model Valerijevog fragmentarnog izraza poziva, kako ističe, parafrasirajući jedan Malerov iskaz, njegov prevodilac Kolja Mićević, na čitanje teksta kao muzičke partiture, jer ono najlepše u muzici ne postoji uvek u samim notama. Pišući krajem XIX veka o tome da svaka umetnost teži muzici, Volter Pejter je naslutio i ukazao na relevantnost strukture muzičkog dela vrlo inspirativnog modela u savremenoj umetničkoj praksi, modela koji će, potom, doprineti otkrivanju nekih bitnih momenata u načinu čovekovog uobičajenja i prenošenja izvesnih saznanja. Vrlo bitnim za razumevanje Pejterovih slutnji je otkrivanje sinhronijske ravnij jezičkog blia kao vitalne mogućnosti strukturiranja ne samo muzičkih već i književnih dela. Pojavljivanje ideje, a ne stvari, izraz je moći autentičnog pesničkog jezika da imenuje odsustvo samih stvari i realizuje mogućnost njihovog poricanja. Težnja za pesničkim prevazilaženjem neposrednih veza ne samo imenovanim stvarima, već i uobičajenim životom, posebnim hermetičkim prizvukom, odjeknula je u savremenoj poeziji. Iako je još Tristan Cara ugradio ideju »vrhovne tačke« u svoj dadalistički program kao mogućnost za ostvarenje sintetičkog aspekta umetničkog delovanja, svojim pravim ezoterijskim sjajem ova ideja će zasijati tek u Drugom manifestu nadrealizma iz 1930. godine. Na samom početku svog drugog nadrealističkog proglaša, Andre Breton određuje ovu tačku kao sam cilj nadrealističke aktivnosti. »Sve ide k tome, piše on, da se veruje da postoji izvesna tačka duha gde život i smrt, stvarno i izmišljeno, prošlost i budućnost, saopštivost i nesaopštivost, ono što je gore i ono što je dole prestaju da budu protivrečno viđeni. Na ovakav način izložena konceptacija o »vrhovnoj tački« gledišta otkriva mogućnost integralnog sagledavanja stvarnosti, mogućnost, inače, već poznatu u okviru prvobitnog magijskog koncepta osećanja i saznavanja sveta. Prema ovom konceptu, organizovanje stanja sna kao načina postizanja duhovne moći ne sastoji se u pukom posmatranju stvari, već, prvenstveno, u njihovom potpunom i integralnom održavanju u čovekovom vidokrugu. Stanje sna je identično s mogućnošću sažimanja postojećeg u žigu koja ponisti razliku između jave i sna. Zasnivajući svoj umetnički program na oživljavanju nekih nadrealističkih ideja, a ne zapostavljajući ni tradiciju metafizičkog slikarstva i figuralne fantastike, članovi grupe »Medijala« su tožili za ostvarenjem sveobuhvatnosti misli i ideja u onoj središnjoj tački u kojoj se ukrštaju i sažimaju sve dimenzije sveta i sve komponente duha. To je tačka duhovnog uporišta, Borhesov Alef koji obuhvata celokupnu prostorno-vremensku totalnost kao kreativnu pretpostavku koja u svom konačnom rezultatu može zadobiti i potpuno drugačiju umetničku artikulaciju. Osetiti, pojmiti i izraziti realnost svog duhovnog uporišta kroz princip sažetosti, pretpostavlja usaglašavanje svih aspekata umetničke prakse. Borhes je ostao dosledan ovom principu u svim celokupnom proznom stvaralaštvu, ali su česti primjeri retoričkog rastrkanja sažetog viđenja sveta.

Pretpostavka sažetosti javlja se, dakle, u koordinatama prethodnog stvaralačkog duhovnog procesa usredsredjenja, koje u sažetoj formi može zadobiti svoje adekvatno umetničko uobličenje. Međutim, sažeta dela se

ostvaruju i umetničkim postupkom intenziviranja nekog opširnijeg materijala, odnosno njegovih imanentnih struktura. Istočnjačka mudrost o tome da čovek mora mnogo da govori pre nego što učuti, sintetiše, u izvesnom smislu, navedene stavove u hipotezu o nužnosti postojanja onog sažetosti antipodnog kao uslova za proces sažimanja. U perspektivi integralnog sagledavanja komponente sažimanja u umetničkom stvaralaštvu treba, dakle, imati u vidu jedno dublje duhovno nasleđe i tradiciju vrlo bogatu primerima sažetog mišljenja, pevanja i pripovedanja. Ukoliko se u izvesnim stavovima kao konstituentama savremenih umetničkih poetika mogu prepoznati elementi tradicije, onda njen oživljavanje kroz ideju sažetosti treba razumeti kao reaffirmaciju jednog vitalnog i valjanog kreativnog principa.

Magijsko, alhemijsko i mitsko mogu se, dakle, prepoznati kao izvesne determinante karaktera sažetosti i u okviru znatno širih umetničkih procesa današnjice. Neodvojiv od realnosti sveta, san, kao i mit, svoju osnovnu građu preuzima iz događaja i doživljaja budnog stanja. Vremena sna i magijskom vremenom svojstveno je intenzivno trajanje i princip sažetosti, koji naročito dolazi do izražaja prilikom sugerisanja određenih poruka koje sažimaju iskazani sadržaj na ono najbitnije. Prividna haotičnost sadržaja sna i mitske priče organizovana je prema imanentnim zakonitostima čovekovih mentalnih procesa. Za razliku od misli sna, sam san je vrlo sažet i predstavlja, u izvesnom smislu, već određen rezultat obavljenog rada na sažimanju. Ovaj nesvesni proces se, prema Fojdu, obavlja izostavljanjem, jer sadržaj sna predstavlja, u stvari, samo odraz znatno bogatije i obimnije misli sna. Vrlo bogato sažimanje psihičkog materijala imanentno je, dakle, sašmom procesu stvaranja sna. Primeri besmislenih reči, kovanica stvorenih u snu, predstavljaju rezultat obavljenog sažimanja tokom rada samog sna. Uzeta sama za sebe, takva kovanica je samo prividno besmislena reč, jer u sebi sažima vrlo raznolika značenja. Ambivalentan odnos prema reči čiji semantički broj određuje njen konotativni spektar, razumljiv je samo unutar logike sna. To je slučaj, kako ističe osnivač psihanalize, »da se u snu javlja reč koja sama po sebi nije beznačajna, ali koja obuhvata razna druga značenja, pošto je sama lišena pravog značenja, prema kojima se ona odnosi kao 'besmislena' reč«. Izveden do svesnog stvaralačkog principa, momenat sažimanja do gistine neprozirnosti jedno je od uporišta već pomenutog tzv. hermetičkog stila u pesničkom i proznom stvaralaštvu. Branko Miljković, pesnik koji u svojoj poetici i poeziji nije zapostavio komponentu sažetosti, ostavio je o svom stvaralačkom nastojanju sledeći iskaz: »Zgusnuti osećanje i doživljaje do te mere da se oni više sami u sebi ne mogu prepoznati, znači postići čistu poeziju koja je toliko nabijena životom da joj više nikakva direktna veza sa njim nije potrebna.« U traganju za osobenim umetničkim izrazom, ideja o sažetosti se pokazuje kao putokaz koji svojom privlačnošću ne mora zavest u puki hermetizam i nerazumljivost koja bi se ispostavila kao prepreka svakom pokušaju mogućeg tumačenja i razumevanja. Dopteti iza neprozirnog i otkriti samo dijalektičko dno pesničkog dela, predstavlja i odgovor na izazov koji nam upućuje određeno delo. Njegova sažetost, kao vid duhovne sinteze, doprinosi odolevanju vremenu i ujedno potencira potrebu za uvek novim tumačenjima. To je svojstvo »teške« umetnosti, koja je zato uvek moderna. »Teška umetnost je, smatra Pavlović, uvek nova. Umetnost komplikovana, višeslojna, višesmislena. Ono što je od stare umet-



nosti ostalo teško, ostalo je i moderno». Iako je suština stvaralačkog čina neuhvatljiva, budući da se glavni tok kreativnog procesa odvija na planu podsvetnog, poimanje značaja ovog procesa doprinelo je odbacivanju svesnih htenja i potenciranju onih nastojanja koja su težila neposrednom nesvesnom stvaranju kao načinu progovaranja istinskog sadržaja ljudskog postojanja. Područje snova otkrilo je nesvesni aspekt značaja sažimanja, a saznanje o poetskom učinku nesvesnog rada na sažimanju otvorilo mogućnost i za pokušaj njegove svesne primenljivosti u okviru određenih umjetničkih postupaka. Inspiран, između ostalog, tehnikom froydovskog fenomena kondezacije sna – koja se ogleda u sažimanju, na primer, svih bližnjih u liku koji sanjamo, Džosov *Finnegans Wake* je i izgrađen na mgučnosti jezičke transpozicije kolektivnog nesvesnog. Ovo delo je zato u izvesnom smislu i svojevrsna knjiga sna, jer upotrebljene imenice, glagoli i privedi zrače u tekstu svojim mnogostrukim semantičkim spektrom. Oponešajući prividan haos, karakterističan za mitsku misao, Džojs će u radu na stvaranju kovаницa, kao svojevrsnih više značnih mitologema, činiti sažimanje mita na samu reč.

Izrastajući iz samog bića sna, dimenzija mitskog predstavlja svojevrsno objedinjenje prostorno-vremenskih različitosti. Prividno neorganizovana i haotična, začeta u maštariji i inspirisana snom, mitska svest postavlja pitanje vezane za iracionalnu stranu čovekove egzistencije i ujedno pruža, premo simbola i struktura, saznanje poruke za prevazilaženje predočenih problema. Skriveno značenje mita može se uporediti s enigmom kolektivnog sna. Imajući u vidu način nihovog delovanja na primaoce, Levi-Stros je mit i san sagledao na nivou svojevrsnih mašina za zaustavljanje vremena.

rad i smrt

Žan bodrijar

Druga društva upoznala su mnoge uloge: na rođenje i sredstvo, na dušu i telo, na istinito i lažno, na stvarnost i privid. Politička ekonomija sve ih je ograničila na jedan jedini: proizvodnju – ali onda je to bio grozni ulog, nasilje i nuda jeste su prekomerni. Danas je to okončano: sistem je ispravno proizvodnju od svakog stvarnog uloga. Ali korenitija istina krči sebi put, i sam trijumf sistema jeste ono što omogućava da se nazre taj osnovni ulog. Postaje čak moguće retrospektivno analizovati celu političku ekonomiju kao da nema ništa zajedničko s proizvodnjom. Kao ulog života i smrti. Simbolični ulog.

Svi ulazi su simbolični. Uvek je i bilo samo simboličnih uloga. To je ona dimenzija koja je svuda kao voden znak strukturalnog zakona vrednosti, svuda neizbežna u kodu.

Radna snaga zasniva se na smrti. Potrebno je da čovek umre da bi postao radna snaga. To je ona smrt koju on unovčuje u nadnici. Ali ekonomsko nasilje koje mu je nametnuto kapitalom u nejednakoj vrednosti nadnica i radne snage nije ništa pored simboličnog nasilja koje mu je nametnuto u samoj njegovoj definiciji proizvodne snage. Podvaljivanje tom jednako vrednošću nije ništa pored jednakovrednosti, *kao znaka*, nadnice sa smrću.

Sama mogućnost kvantitativne jednakovrednosti prepostavlja smrt. Ona nadnice i radne snage prepostavlja smrt radnika ona svih roba među sobom prepostavlja simbolično uništavanje predmeta. Smrt je ona koja svuda čini mogućim račun jednakovrednosti i izravnavanje ravnodušnošću. Ta smrt nije nasilna i fizička, ona je ravnodušna zamenja života i smrti, uzajamno neutralisanje života i smrti u nadživljenju, ili *odgođenoj smrti*.

Rad je polagana smrt. Uglavnom ga se shvata u smislu fizičkog iscrpljivanja. Ali valja ga shvatiti drukčije: rad se ne suprotstavlja, kao vrsta smrti, »ostvarenju života« – to je idealističko viđenje – rad se suprotstavlja *često polagana smrt nasilnoj smrti*. To je simbolična stvarnost. Rad se suprotstavlja kao odgodena smrt trenutnoj smrti žrtve. Protivno svakom pobožnom i »revolucionarnom« viđenju vrste »rad (ili kultura) jeste suprotnost života«, valja podržati da jedina alternativa radu nije slobodno vreme, ili ne-rad nego žrtva.

Sve ovo razjašnjava se u genealogiji roba. Najpre, ratni zarobljenik je prosto-naprosti usmrćen (to je počast koja mu se ukazuje). Potom je »poštovan« i sačuvan (*conservate = servus*), kao plen i dobro za prestiž: on postaje rob i prelazi u rasipničku poslugu. Tek sasvim kasnije prelazi na ropski posao. To ipak još nije »radnik«, jer rad se pojavljuje tek u fazi kmeta ili *osamostaljenog* roba najzad oslobođenog hipoteke usmrćenja, i oslobođenog za šta? upravo za rad.

Rad se, znači, svuda nadahnjuje odgodenom smrću. On je deo odgodene smrti. Polagano ili nasilno, trenutno ili odgodeno, skandiranje smrti je odlučno: ona je ta koja korenito razlikuje dve vrste organizacije: onu ekonomiju, onu žrtve. Mi nepovratno živimo u prvoj, koja nije prestala da se ukrene u »odgodenošću« smrti.

Scenarij se nikad nije izmenio. Onaj koji radi ostaje *onej koga nisu usmrtili*, kojem je odbijena ta čast. A rad je najpre znak onog poniznja da se bude smatran dostojnim samo života. Da li kapital izrabljuje radnike na smrt? Paradoksalno, najgore što im dosaduje jeste da im uskrati smrt. On ih čini robovima time što odgada njihovu smrt, i namenjuje ih beskrajnom poniznju života u radu.

U tom simboličnom odnosu, suština rada i izrabljivanja je nevažna: najpre, moć gospodaru uvek dolazi od te obustave smrti. Moć, dakle, nije nikad, suprotno onom što se zamišlja, moć da se usmrti nego, upravo su-

Relacija između objektivnog i imaginarnog, sadržana u mitu ili u snu, predstavlja svojevrstan asocijativni amalgam stvoren sintezom oopozitnih i po uobičajenog logici nespojivih elemenata. Mogućnost sažimanja na horizontu magijsko-mitske realnosti dobijaju preciznije određenje s kategorijama neobičnog i čudesnog. Naime, najekonomičnijim izražajnim sredstvima ocrtana i sugerisana neobičnost, koja se narednim rečenicama samo dopuni potrebnim valerom i željenom tenzijom, predstavlja jedan od modela sažetosti u književnoj fantastici. Dovodenje u vezu prividno nespojivih i logički oopozitnih elemenata dovodi do stvaranja kontrasta i slike neogičnog, čiji poetski kvalitet zavisi od uskladenog semantičkog intenziteta elemenata sažetih u određen izražajni oblik. Preuzimajući izvesne dominante mitskih struktura, savremeni stvaraoci sa sveštu o mogućnostima konačnog umetničkog učinka pristupaju oblikovnom procesu. Ukoliko međusobnu egzistencijalnu uslovljenost mitskog i jezičkog razumemo u njenoj suštini, onda se koreniti umetničkog, odnosno poetskog sažimanja situiraju u samo biće jezika. »Poetski izvori, smatra Jakobson, skriveni su u morfološkoj i sintaksičkoj strukturi jezika, jednom rečju, poeziji gramatike i njen književni proizvod, gramatika poezije, mahom su ostali nepoznati kritičarima i zapostavljeni od strane lingvista, ali su ih zato kreativni pisci veštito otkrivali«. Međutim, putevi dolaženja do ideje o sažetosti, kao i načini njenog ostvarenja, mogu biti vrlo različiti. Povodom svakog čula, istakao je Bašlar, trebalo bi napisati studiju o njegovim »minijaturama«. »Napisani studiju« predočava prirodu paradoxa da se o sažetosti ne mora i sažeto misliti. Shvatajući ga kao deo integralnog stvaralačkog procesa, sažimanje treba i razumeti kao objavu jednog univerzalanog kreativnog principa prepoznatljivog i u okviru mogućnosti posebne umetničke poetike.

protno, moć da se ostavi život – život što ga rob nema pravo da vratи. Gospodar oduzima smrt drugoga i zadržava pravo da rizikuje svoju sopstvenu. To je odbijeno robu, koji je nepovratno namenjen životu, dakle, bez mogućeg ispuštanja.

Lisavajući ga smrti, gospodar lišava roba prometa simboličnih dobara: to je nasilje koje mu čini i koje drugog namenjuje radnoj snazi. U tome je tajna moći (Hegel u dijalektici gospodara i roba daje da se izvodi i dominacija gospodara nad robom iz pretnje odgodenom smrću). Rad, proizvodnja, izrabljivanje biće samo jedan od mogućih oblika te strukture moći, koja je struktura smrti.

Ovo menja sve revolucionarne perspektive o poništenju moći. Ako je moć *odgodena smrt*, ona neće biti otklonjena dokle god ne bude otklonjena i *obustava* te smrti. I ako moć, čija je to uvek i svuda definicija, počiva u činu davanja, a da vam ne bude vraćeno, jasno je da moć koju ima gospodar da jednostrano odobrava život neće biti poništena; osim ako mu taj život može da bude vraćen – u *neodgodenoj smrti*. Ne postoji druga alternativa: zadržavajući život, nikad se neće poništiti ta moć, pošto neće biti povraća: onog što je bilo dato. Samo predaja tog života, uzvrat trenutnom smrću odgodene smrti, zasniva korenit odgovor i jedinu mogućnost poništenja moći. Sva revolucionarna strategija može da pode samo od toga da rob ponovo upotrebljava svoju sopstvenu smrt, čija je otklanjanje, odgađanje, iskoristio gospodar za osiguranje svoje moći. Odbijanje da se ne bude usmrćen, da se živi u smrtnom odlaganju moći, odbijanje da se duguje život i da se nikad ne bude oslobođen tog života, i da se, u stvari, bude u obavezi plaćanja tog zajma na dug rok, u polaganju smrti od rada, a da ta polagana smrt odsas ništa ne promeni u prezrenoj dimenziji, u neizbežnosti moći. Nasilna smrt menja sve, polagana smrt ne menja ništa, jer postoji ritam, skandiranje nužno za simboličnu razmenu: stvar mora da bude vraćena u istom kretanju i istim ritmom, inače nema uzajamnosti i ona, sasvim prosto, nije vraćena. Strategija sistema moći jeste da *pomeri* vreme razmene, da stavlja na mesto neprekidnosti, smrte linearnosti rada torziju, neposrednu retorziju smrti. Dakle, robu (radniku) ničemu ne služi da vraća malo-pomoćno, u beskrajno malim količinama, u toku rada koja ga ubija, svoj život gospodaru ili kapitalu, jer ta »žrtva« u malim količinama upravo i nije žrtva – ona se ne dotiče, *odgodenost* smrti, što je osnovno, i ne čini drugo do pretače proces čija struktura ostaje ista.

Doista, može se prepostaviti da, u radu, izrabljivanje vraca svoj život izrabljivaču, i time zadobija, kroz samo svoje izrabljivanje, simboličnu moć odgovora. U radnom procesu postojala bi protiv-moć kao upotreba, od strane izrabljivanog, njegove sopstvene (polagane) smrti. Ovo bi se pridružilo Loitarovoj prepostavci na planu libidinalne ekonomije: jačina uživanja izrabljivanog u samom poniznju njegovog izrabljivanja. I Loitar ima pravo – libidinalna jačina, nabožnja i predaja smrti, uvek je tu kod izrabljivanog, ali ona to više nije u, čisto simboličnom, ritmu trenutnoj retorzije, dakle potpune rešenosti. Uživanje u nemoći (pod uslovom čak da nije fantazma koja cilja da obnovi trijumf želje na razini proletera) nikada neće poništiti moć.

Sam način odgovora polaganom smrću rada ostavlja gospodaru mogućnost da vraca robu ponovo i bez prestanka život u radu – radom. Račun nikad nije izravnjan, on uvek ide u korist moći, one *dijalektike* moći koja se igra razmicanjem polova smrti, polova razmene. Rob ostaje zarobljenik dijalektike gospodara, a njegova smrt ili njegov pretakani život služi neognjeničenoj reprodukciji dominacije.

Ovo utoliko više što sistem uzima na sebe da neuatralište tu simboličnu retorziju otkupljujući je nadnicom. Ako izrabljivani nastoji da vrati svoju smrt izrabljivaču u rad, ovaj otklanja taj povraćaj nadnicom. Potrebno je da se i ovde izvrši simbolična radiografija. Suprotno svim stvarnim prividima (kapital kupuje od radnika njegovu radnu snagu) i otima višak rada, kapital je onaj koji *daje* rad radniku (radnik vraca kapital kapitalistu). »Arbeitgeber« na nemačkom: preduzimač je »davalac rada« – »Arbeitnehmer«: radnik je »primalac rada«. Što se tiče rada, kapitalist je onaj koji daje, koji uzima inicijativu darovanja, što mu osigurava, kao u svakom društvenom poretku, premo i moć koje su sasvim van ekonomike. *Odbijanje rada, u svom korenitom obliku, jeste odbijanje ove simbolične dominacije*, ovog uniženja od odobrene stvari. Darovanje i uzimanje rada funkcioniše neposredno kao zakonik diskriminacije. A nadnica je znak tog zatrovanih poklona, znak koji sažima čitav kod. Ona sunkioniše to jedinostrano darova-