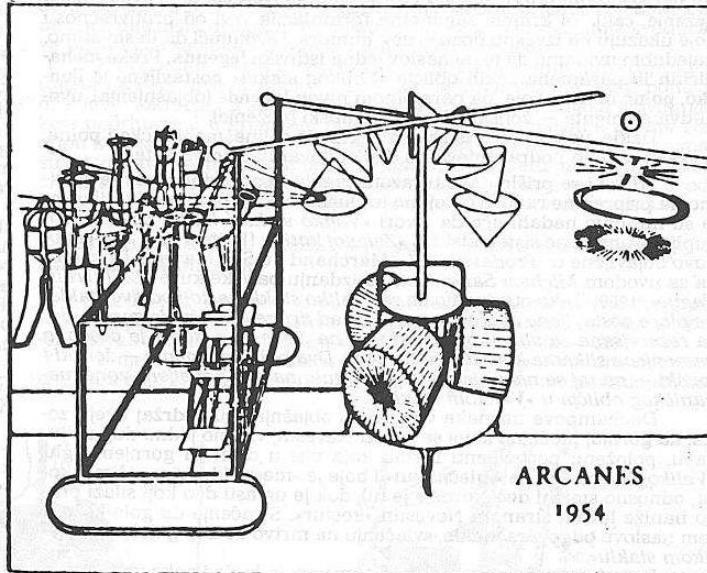
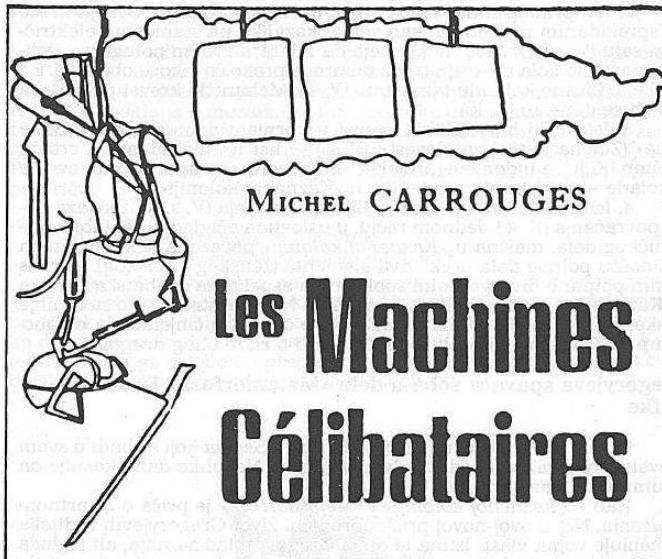


# celibatske mašine

## (uputstva za upotrebu)

*michel carrouges*



*M. Carriques, korice originalnog izdanja, 1954*

**Šta je celibatska mašina?**

Celibatska mašina je jedna fantastična slika koja ljubav preobraća u tehniku smrti.

**S**like tog tipa mogu se sresti u slavnim delima autora poput Duchampa, Kafke, Jarryja i Roussela. One se, međutim, vide samo kao lokalne, raznorodne, izolovane slike a ne kao celibatske mašine (mašine — neženje) uopšte — izuzev slučaja Duchampa koji je sam i izmislio taj izraz.

Naš je, pak, predlog da se uputimo još dalje od te neizbežne, privremene faze i da vizualizujemo te iste slike kao celibatske mašine; da naučimo da ih posmatramo fizički i mentalno, iz jedne sveobuhvatne perspektive čitave serije celibatnih mašina.

Intuicija bi, dakle, moralala da igra životnu mada ne i presudnu ulogu. Da celibatske mašine ne bi bile videne svuda i nigde, usled raznoraznih kolebajućih analogija ili površinskih razlika, moraju se poznati glavna obeležja koja pomažu u njihovom tačnom prepoznavanju.

1. Celibatska mašina je pre svega jedna neverovatna mašina.

Za razliku od pravih mašina, pa čak i od većine imaginarnih aljništa manje racionalnih, korisnih mašina, poput *Nautilusa Julesa Vernea* ili raketa u našoj fantastici, celibatska mašina deluje najpre kao kakva nemoguća, beskorisna, neshvatljiva, ludačka naprava. Čak može i da ne liči ni našta, zavisno od toga u kojoj se meri utapa u okolini krajolik. Celibatska mašina može, dakle, da bude jedna krajnje osobena i nepoznata naprava, ili da bude kakav skup nastrane pojavnosti. Takođe, nju mogu da čine i gromobran, časovnik, bicikl, voz ili dinamo upotrebljen kao mačka, ili bilo kakvi delići bilo čega.

To je od manjeg značaja. Celibatska mašina nema nikakav razlog za postojanje sama po sebi, kao mašina kojom upravljaju fizički zakoni mehanike ili društveni zakoni upotrebljivosti. To je naprava koja naličuje kakvoj mašinjeriji, ponut onih koje vidamo u snovima, u pozoristu, na filmu ili, pak, u prostorima za obuku kosmonauta. Celibatska mašina, kojom se prevashodno upravlja pomoću mentalnih zakona subjektivnosti, jednostavno poprima izvesne mehaničke oblike u cilju podražavanja izvesnih mehaničkih dejstava. Tek sa postepenim razotkrivanjem znakova subjektivnog opredeljenja magla apsurdnosti se podiže i počinje da se pomala zora jedne neumitne logike.

2. Ali determinantna struktura te mašine neverovatna izgleda počiva na matematičkoj logici

Svaka je celibatska mašina sistem slika koji se sastoji iz dva jednakog i ekvivalentna sastavna dela.

Jedan od njih je **polni deo**, koji po definiciji obuhvata dva elementa: muški i ženski. Ta dva elementa treba posmatrati kao oštro definisane i prepoznatljive kategorije, što ne znači da unutar tih kategorija nema nikakvih komplikacija. Duchamp je to veoma dobro uočio jer njegova celibatska mašina sadrži devet neženja koje možemo da posmatramo kao delice muškog elementa. Moguće je naci mnoge primere celibatske maštine.

batskih mašina u kojima nekoliko različitih kooperativnih likova predstavljaju muški element nasuprot jednoj jedinoj ženskoj osobi. Jednako je moguć i obrnut slučaj.

Drugi deo je mehanički deo, koji se slično sastoji od dva mehanička elementa od kojih svaki odgovara dvomu elementima, muškom i ženskom, iz polnog dela. Ta dvojnost i korespondencija upadaju u oči u Duchampovom radu *Grand Verre* (Veliko staklo) u kom on Nevestu (*la Mariée*) postavlja u gornji deo, dok je muški »celibatski aparat« u sarmaćkom zatvoru pri dnu.

Uopšteno gledano situacija je složenija. Veoma je čest slučaj da su ženski ili muški element predstavljeni pomoću nekoliko različitih te-  
la, mašina ili mehanizama, čije predstave mogu da budu veoma jasno i  
upadljivo određene. (Primeri: mehanički krevet i osudeni u Kafkinoj  
»Kaznenoj koloniji«; Louise Montalescot, svraka i pokretne lutke-mane-  
keni u Rousselovom radu »Impression d'Afrique« (Impresije iz Afrike))

Da li otuda sledi zaključak da se unutar mehaničkog dela ističe mnoštvo promenljivih elemenata? Ne. Jer polni deo čini originalnu i određujuću strukturu prilikom identifikacije celibatskih mašina. Dvojstvo polova leži u korenu svih oblika i označavanja. Ma koliko složeno bilo mehaničko predstavljanje sadržano u mehaničkom delu sa samim tim automatski deli, postajući jedan od dva polna elementa.

### 3. Maledorowski prototip. Sastavni delovi i funkcije

**3. Maldororski prototip. Sastavni delovi i funkcije**  
U cilju boljeg razumevanja ovog problema trebalo bi vratiti se na najprostiji prototip celibatske mašine, koji može da se prepozna u čuveoj Lautreamontovoj formuli: *Le je... kao slučajan susret šivate mašine s kćišnjem, na stolu za dispektaciju.* (Maldoror, novogodišnji VD)

*sine s kisobranom, na stolu za disekciju.* (»Maldoror«, pevanje VI).

Medu ta tri predmeta koja deluju nastrano, **kisobran** se prepoznae kao muški, a **savičica mašina** kao ženski simbol. Preostaje treći predmet — **sto za disekciju**. Njegov je značaj očigledno ključan, no na drugi način. On nije ništa više mehanički no što je polan, i nosilac je specifične funkcije koja proistiće iz sistema dva skupova, dveju celina. Umetno ljubavne postelje, sa značenjem zajedništva i života, sto za disekciju izražava specifičnu funkciju celibatske mašine, a to su usamljenost i smrt.

## I. KAKO DA PREPOZNAMO CELIBATSKE MAŠINE?

»La Mariée mise à nu par ses célibataires, même« (Nevesta koju svlače njeni neženje, čak) Marcela Duchampa

**1.** veliki stakleni sto postavljen uspravno nasred jedne odaje u Filadelfijskom muzeju umetnosti nosi naziv Duchampovo „Veliko staklo“ (Grand Verre), a dimenzije su mu približno  $2,75 \times 1,75$  m.

Rad »Grand Verre« čudnovata je enigma. Najpre uočavamo da je to pre sve drugo do slika na staklu, pa čak i-vitraž, jer veći deo površine

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

nije ni slikan već se prevodi. Čudesni oblici i predmeti iscrtani u perspektivi na staklu tako da deluju kao da vise u praznini nekog paralelnog prostora.

Tu se ne prepoznae nikakvo ljudsko oblike već samo jedan višezačni oblik u gornjem delu. U donjem delu, predmeti su mehanički izgleda, iako taj skup sa svojom mogućom funkcijom deluje neobjašnjivo, pa čak i nemoguće. »Grand Verre« očarava kao kakav impresivni pik-togram ili hijeroglif kojim se prikazuje izuzetno značajna ali nerazumljiva scena.

2. Pogledajmo sada naslov rada (*Grand Verre*): »La Mariee mise à nu par ses celibataires, même« (*Veliko staklo*). Nevesta koju svače njeni neženje, čak. Ta krajnje zagonetna formulacija vrvi od protivrečnosti koje ukazuju na izvesnu dozu crnog humora. Očekujući da ih shvatimo, najednom uvidimo da je taj naslov jedna istinska legenda. Preko mehaničkih ili paramehaničkih obličja »Velikog stakla« postavljeno je ljudska, polno oblike, koje, na paralelnom nivou legende (objašnjenja), uvođu dva elementa — ženski (Nevesta) i muški (neženje).

Dakle, uočava se prisustvo dve glavne celine: mehanička i polna, a svaka od njih podrazumeva po dva odgovarajuća elementa.

3. Da bi se prišlo dalje u razotkrivanju neophodno je da se vratimo na pripremne radove u kojima je Duchamp zabeležio reči i slike koje su mu dale nadahnuće da stvori »Veliko staklo«. Te su beleške prikupljene, mada ne sistematski, u »Zelenoj kutiji«, (*Boite Verte*, 1934) i ponovo objavljene u »Prodavcu soli« (Marchand du Sel) Marcela Duchampa sa uvodom *Michela Sanouilleta* (u izdanju pariske kuće »Le Terrain Vague«, 1959). Tako otkrivamo da se »Veliko staklo sastoji od dve staklene ploče postavljene uspravno jedna iznad druge, tako što je gornja ploča rezervisana za slike koje se odnose na Nevestu a donja je posebno namenjena slikama koje se tiču neženje. Dva polna elementa — ženski i muški — na taj se način izravno projektuju na dve podejljene zone mehaničkog obličja u »Velikom staklu«.

Duchampove naznake vrlo jasno objašnjavaju sadržaj dveju zona: na gornjoj ploči, na kojoj se nalazi Nevesta, vidimo jednu dugu vijugavu, položenu postavljenu formu koja visi u desnom gornjem uglu »Velikog stakla«. To je »mlečni put« i boje je »mesa« (drugim rečima, koža, odnosno smrtni deo Neveste je tu), dok je uglasti deo koji silazi pravu naniže levom stranom Nevestin » kostur «. Svlačenje do gole kože u tom naslovu odgovara, dakle, svlačenju na mrtvo do kojeg dolazi u »Velikom staklu«.

Dvojstvo simbola ne sprečava Nevestu da bude i neka vrsta mašine. Njena koža, odnosno posmrtni ostaci [sto je u francuskom verovatno igra reči] sadrži tri »klipa prepuna promaje«, dok se ženski kostur koji visi trese isprekidanim pokretima, slično velikoj kazaljci na električnim satovima po železničkim stanicama.

Na donoj ploči Dichampove beleške nam omogućavaju dalje prepoznavanje:

Krajnje levo, pozadi, devet »muškastih kalupa« (moules malic), trebalo bi da su te lutke odevene u naročita kožna odela na naduvavanje koja oblače istanjivači zlata (žandar, oružar, policajac, sveštenik, vratar na ulazu u kafanu, raznosač robe, lakej, pogrebnik i šef stanice) i svode se na svoj omotač — kao i Nevesta. Oblast koju oni zauzimaju je stoga veoma logično »groblje uniformi i livreja«, te tako smrt vlada zonom neženje muškog roda.

Sledeće, u prednjem planu, idući sleva nadesno, prepoznaju se: saonice ili kola bez točkova koja se pokreću na točak sa pedalama (takozvana »odenica«). Kola, opet, pokreću velike »makaze« koje presecaju prostor iznad »aparata za mlevenje čokolade«. I tako, dok se kostur Neveste klatari iseckanim pokretima u gornjem delu, kola se kreću tamno-amo u mestu, a makaze-mlin se kreću u krug. Na kraju, s desne strane, krugovi predstavljaju »očevice« u predelu »bljeska prštanja« (*l'ebloussement de l'eclaboussure*).

Sada neće biti teško da se razume polno poreklo mehanike »Velikog stakla« i njenog označavanja smrti, što ovaj rad čini jednom od najčudnovatijih celibatskih mašina. (Na iscrpnju analizu »Velikog stakla« nailazimo u knjizi »Le Miroir de la Mariee« (Nevestino ogledalo) *Jeanne Suquet* u izdanju kuće »Flammarion«.)

### Mašina za kažnjavanje u »Kaznenoj koloniji« Franza Kafke

**U** »Kaznenoj koloniji« Kafka do tancina opisuje jednu neobičnu, zakonitu i javnu mašinu za mučenje. Ona automatski izvršava smrtnu kaznu, uz istovremeno ispisivanje kazne na koži osuđenika.

Zatvorenik, koji je podvrgnut mučenju i nad kojim treba da bude izvršena smrtna kazna prema slovu zakona, vojnik je osuden na smrt zbog nepokoravanja. Medutim, službeni dželat, koji više ne veruje u svoj poziv, obustavlja izvršenje, oslobađa osuđenika i izvršava samoubistvo pomoću mašine koja se tom prilikom trajno kvari.

Funkcija smrti ovde se vrši pomoću mehaničke celine koju pušta u rad jedna vojnička celina, u jednom gnušnom tlačiteljskom ali doslednom sistemu, sve dok na kraju ne popusti. Znajući da je Kafka tu priču napisao na početku rata 1914. godine, kada je on bio Jevrejin i češki podanik u Austro-ugarskom carstvu, antiimperialističko i antirathohušačko značenje knjige je očigledno i iskonsko.

Time se ne želi reći da fasada nužno isključuje druga značenja na drugim planovima koji su smešteni u pozadini. U stvari, ta je mašina prilično neobična, pa čak i neverovatna, u društvenom i tehničkom kontekstu savremenog zapadnog sveta Kafkinog doba. Pored toga, sistem tetoviranja, hijeroglifi kazne, fanatizam posmatrača i krajnja ekstazamučene osobe nadmašuju zakonom dozvoljenu represiju i postuliraju druge determinizme na različitim mitskim, religioznim, planovima polnosti i drugim.

U pogledu ovog poslednjeg simptomatično je da je gornji deo mašina »crtića mašina« (dessinatrice), da radi kao šivača mašina (uporediti sa *Lautreamontom*) i da ona na kraju saopštava tu ekstazu i smrt osuđeniku.

deniku. (Jedino dželat poznaje samo smrt a ne i ekstazu, jer on više ne veruje u mašinu.) U metodičnom poređenju mašine u »Kaznenoj koloniji« i mašine u »Velikom staklu« ispoljice se još više karakterističnih dodirnih tačaka:

1. Ista globalna struktura, uključujući i dva elementa postavljena jedan iznad drugog. Gore, vodoravno postavljeni posmrtni ostaci Neveste i njeni uspravno obešeno oblike koje završava jednim izduženjem (V. s.) — vodoravno postavljena crtaća mašina i dugo, uspravno postavljeno nategnutu uže drljaču sa dugim šiljkom (K. k.). U dnu, »muškasti kalupi«, u pratrni njihove raznovrsne mehanike (V. s.); vojnički mehanički krevet, zatim dželat. (K. k.)

2. Isti princip rada. Veliki šiljak obešenog ženskog obličja kreće se isprekidanim pokretima, kao velika kazaljka na staničnom električnom satu (V. s.). Drljača ne prestaje da mlatara svojim polugama, velikom posebno koja na kraju treba da prede preko čovekove obrve (K. k.). Sanke, odnosno kola idu tamno-amo (V. s.). Mehanički krevet podrhtava klateći se u mestu (K. k.).

3. Istovrsni hijeroglifski napis u gornjem delu (projekat »Boite verte« (Zelenja kutija) za Nevestu (V. s.) — list hartije uđen u crtaću mašinu (K. k.), a u donjem (projekat »Boite verte« za aparat za mlevenje čokolade — tetoviranje osuđenika u »Kaznenoj koloniji«).

4. Istovrstan krajnji efekat. Bljesak prštanja (V. s.) — Ekstaza posle povraćanja (K. k.). Jednom rečju, u uslovima očigledne realnosti mehaničkog dela, mašina u »Kaznenoj koloniji« povezana je s temeljnom realnošću polnog dela preko dva elementa (ženskog i muškog). Uprkos nekim potpuno divergentnim spoljašnjim aspektima celibatska mašina u »Kaznenoj koloniji« i celibatska mašina Neveste strukturno su krajnje bliske. Ta se bliskost još simptomatičnije ogleda u činjenici da ni Duchamp ni Kafka nisu apsolutno ništa znali o radu onog drugog.

### Gregoryjeva spavača soba u delu »Metamorfoza« Franza Kafke

Glavni lik ove užasne priče je *Gregor Samsa* koji se budi u svom krevetu preobražen u jednu odvratnu bubre. Nekoliko dana kasnije će umrijeti od gladi i očaja.

Kao u »Kaznenoj koloniji« i »Metamorfozi« je priča o samrtnom iskušenju. No, u ovoj novoj priči, porodični život Gregoryjevih roditelja zamenjuje vojna vlast. Istina je da je Gregory mlad neženja, ali izgleda da nije imao ni zenu ni mašinu. Otuda bi moglo da se prepostavi da u njegovoj priči nema celibatske mašine.

Ipak, gledano pobliže, vidi se sledeće:

#### 1. Polni podaci.

Dole, na samom početku, Gregory ležina svom krevetu, kao osuđenik u »Kaznenoj koloniji«.

Gore, na zidu iznad stola za kojim je Gregory radio nalazi se uramljena slika s nazivom »Gospoda sva u krznu«. Ta slika dobija »ognromnu važnost« na praznom zidu. Kada Gregoryju podje za rukom da se uspne uz zid, na kom za njim ostaje tečan lepljivi trag, on pokušava da se kreće tako što stomakom *prianja* uz sliku te gospode, čija ga zastakljena površina *nasladno* osvežava. Njemu je toliko stalo do te slike da je spreman da skoči na sopstvenu sestru da bi sprečio uklanjanje slike.

Gregory i gospoda u krznenom kaputu dva su elementa, muški i ženski, istog polnog dela.

#### 2. Mehanički podaci.

Gore, na zidu, slika gospode zauzima isti onaj gornji položaj kao i Kafkina crtaća mašina i Duchampova Nevesta.

Ona je utopljena u krzno do animalnosti, na način paralelan sa mom Gregoryju. »Teški muf« u koji je njena ruka uvučena do laka nije ništa manje izazovan no što su to dva mobilna produžetka na crtajoći mašini i Nevesti, to jest drljača i obešeno žensko oblice.

Uz to, gospoda je vezana za staklo kao i Nevesta, uokvirena »slatkim zlatnim ramom« koji je okružuje kao kutija crtaće mašinu. I, u stvari, to nije portret neke osobe već slika isaćena iz časopisa, odnosno, drugim rečima, žene *crtane* i mehanički *reprodukowane*, a u vezi sa tekstom (kao u slučaju crtaće mašine, odnosno Neveste).

Pored toga, Gregory je trgovacki putnik; njegov je sto prepun uzo raka tkanine, a gospoda sa gravire »amatérise« (obožavateljima) ne pokazuje samo muf već i krznenu kapu i okovratnik. Tu dakle postoji veoma dobra osnova da zamislimo kako ona igra ulogu modnog maneke na.

Gospoda je za mašinu vezana dvojako: svojom funkcijom maneken i svojom prirodom mehanički reprodukovanih crteža.

U donjoj polovini, preobražen čovek, sveden na stanje insekta, najpre uvida da je na ledima. Njegove bezbrojne nožice kreću se ne prestano, trepereći nekontrolisano, što će reći automatizovano. On može da se okrene jedino snažnim pokretima kojima bi telo bilo dovedeno u stanje ravnoteže, posle čega se on prilično dobro snalazi, jer su mu nožice lepljive tako da može svukuda da se penje.

»Posebno je voleo tavanicu jer je s nje mogao da se otisne i visi. Tamo je lakše disao i nežan uljuljkujući pokret prozeo bi čitavo njegovo telo. To mu je pružalo toliko zadovoljstvo da je zaboravljao da se zakači i pada bi na pod udarajući tupo.

Sa svojim treperenjem, uravnotežavanje i ljužanjem Gregoryjev zoološki mehanizam se ponaša kao mašine u »Kaznenoj koloniji« i »Nevesti«.

U formi slagalice, Gregoryjeva soba u »Metamorfozi« sadrži istinski celibatsku mašinu, koja se sastoji od dva elementa u medusobnoj vezi.

Ovdje bi moglo da se dodaju i druge simptomatične korespondencije. Trgovacki putnik, Gregory, i rezervni je oficir; u sledećoj odjavi vidi mo njegov portret u uniformi. Gregoryjev otac, inače kurir ili domar u banci, nosi svoju livriju čak i kod kuće, kad posle večere zaspri u svojoj naslonjači. (Pravo groblje livreja i uniformi) A lokomotive i dalje progone Gregoryja tikatakanjem njegovog budilnika.

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

Najupadljivija razlika proistiće iz činjenice da je gospoda nepokretna i da deluje pasivno (mada ona ne radi ništa više do što posmatra zabavu), dok Gregory lunja uokolo, penjući se čak i po **prozorskim okni-ma**, po gospodinom **staklu i tavanici**, kao da želi, tamo gore u visinama, da istisne gospodu u njenom kruz (odnosno crtaču mašinu i Nevetu). No, iluzija pobede je kratka veka. Svaki put kad Gregory padne na pod, isčekujući da mu se iskušenje okonča smrću ispod ledenog pogleda gospodinog a njegova porodica odahne.

**Malj za kaldrmisanje ili »Demoiselle« (Gospodica) praveći plaćenika u zubima, u radu »Losuc Solus« Raymonda Roussela**

**O**bešen o jedan balončić da visi u vazduhu, **malj za kaldrmisanje** je jedan uspravni valjak koji završava kandžama na dnu. Ta sprava hvata zupce raznih boja, razasutih po podu, a zatim ih nosi na terasu gde ih sklapa u mozaik. Na tom mozaiku od zuba predstavljen je plaćenik osuden na smrt zato što je pokušao da kidnapuje udatu ženu, groficu *Kristel (Christel)*, po analogu svoga gazde, grofa *Gjerca (Gjortz)*. Plaćenik je затvoren u jednu kriptu. Tu, uz svetlost baklje, čita jednu lepu priču.

1. Polni deo.

Muški element jasno je plaćenik.

Da li Kristel predstavlja ženski element?

Plaćenik je pokušao da izvede pravu otmicu, a njegov gazda, grof, prenebregavajući činjenicu da ga Kristel voli, bio je zamislio da se preruši kako bi je obljubio incognito. No, plan je završio neuspeshom tako da je plaćenik uhvaćen i osuden na smrt. Kasnije je milosrdna Kristel uspela da ga osloboди i preobratiti. Vraćen na tu ravan, projekat celibatske mašine prenosi se u domen plastičnosti.

1. Polni deo.

Muški element jasno je Fogar.

Ženski element se razotkriva u veličanstvenim fotografijama u boji koje se smenjuju na baldahinu, a predstavljaju tragične ljubavi predivne Nedhdou.

2. Mehanički deo.

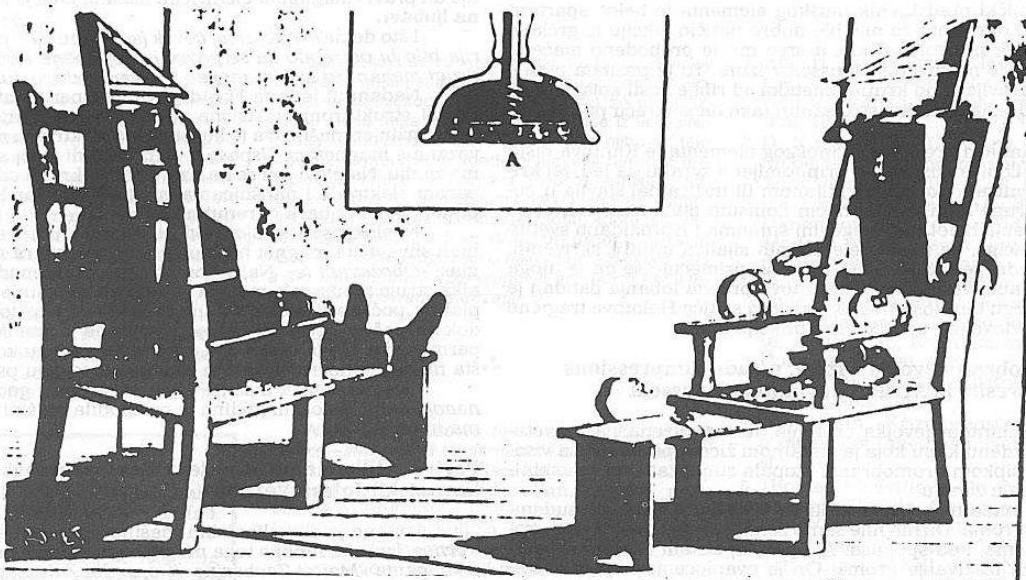
U donjem delu, Fogar igra ulogu pravog ljudskog automata. U stanju somnambulizma, ne dišući, on traga za velikom beličastom biljkom na dnu vode. U tom stanju obamrstosti u kojoj je dospeo samohipnotom na **automatski** rukuje kontrolnom ručicom reflektora. U gornjem delu, na baldahinu, *Neddou*, junakinja mavarških priča iz *Hiljadu i jedne noći*, nije ništa drugo do »molekularno kretanje u vlaknima svetluca ve biljke« čije se slike smenjuju u automatskom sledu.

Idući nadole, šarenim odsjajima slika Neddou i njenih ljubavi projektuju se na Fogarovo obamrilo telo. Po završetku projekcije Fogar ponovo oživjava pokrećući u akciju čitavo mnoštvo morskih biljaka i životinja, koje podrhtavaju u grčevitim pokretima. I premda okrutna prema Neddu koja se s jedne litice sunovraćuje u smrt, ova nova celibatska mašina ispoljava veću nežnost prema Fogaru, još u cvetu mladosti, koji doživljava tek prolaznu obamrstost i mini-iskušenje, koje se sastoji u odstranjivanju zgrušaka krvi iz njegovih vena nakon svake predstave.

**Faustinin akvarijum »Veliki dijamant« u radu »Locus Solus« Raymonda Roussela**

Akvarijum »skrojen« u obliku velikog dijamanta, visine dva metra i širine tri, napunjen je **akva-micanim** (aqua micans), to jest superoksidovanom nanelektrisanom vodom u kojoj može da se diše.

U njemu se vidi plesačica *Faustina*, potpuno pod vodom, odevena u kostim boje kože, zatim su tu kartezijanski gnjurci, morski konjići, bo-



*Električna stolica, 1890 (gore), jedan od Jarryjevih pronalazaka (dole)*

»Hie« [fr. malj] (malj za kaldrmisanje) je, u stvari, sinonim za »demoiselle« [to je na francuskom takođe sinonim za malj za kaldrmisanje], i označava alatku dobro znanu graditeljima puteva. To je prvi model uspravnog valjka koji je Roussel spremno transformisao, povezavši ga s vazduhoplovom, kandžama i još mnogo drugih dodataka. Daleko od toga da je nastala pukim slučajem ili sticajem srećnih okolnosti, ova je priča proizvod igre reči koje je Roussel transformisao tako što je izraz »demoiselle a pretendants« (fr. devojka s puno ljubavnika - kandidata) preokrenuo u »demoiselle a reitre en dents« (fr. malj za kaldrmisanje sa mozaikom od zubača koji predstavlja plaćenika).

Ovde može da se uoči razlika, na primeru iz života, kako polna dvojnost može da bude neposredno transponovana na mehaničku ravan.

2. Mehanički skup.

U gornjoj polovini, malj za kaldrmisanje (hie) izuzetna je imitacija crtače mašine, tim pre što radi potpuno automatski, na osnovu čudnovatih meteoroloških proračuna naučnika Canterela. Uzgred se primećuje da je način na koji je malj za kaldrmisanje konstruisan i na koji funkcioniše u veoma bliskoj vezi sa drljačom, a i sa Nevistem.

Dole, plaćenikovo obličeje isčešeno je na komade, kao mehanički proizvod malja za kaldrmisanje, u obliku mozaika. Osobenost ove celibatske mašine je završni pokret koji je načinila žena a koji je nastao kao proizvod umetničke sublimacije. Kazna smrću zamenjena je vadnjem zuba.

**Fogarova fotografска biljka u radu »Impressions d'Afrique« (Impresije iz Afrike) Raymonda Roussela**

Za putujući vašarsku predstavu koju sam prikazuje *Fogar*, najstariji sin cara *Taloua*, leži opružen na nekoj vrsti nosila. Nad njim je nadvijen, od beličastog prozirnog dima koji kulja u obliku drveta stvoren, jedan **baldahin** osvetljen reflektorskom lampom.

ca vina »Sauternes« i, obešena na kraju jednog konca, **Dantonova glava**, svedena na mozik i nervno-mišični sistem.

1. Polni deo.

Dva elementa - ženski i muški - jasno su *Faustina* i *Danton*. Nasuprot svim prethodnim celibatskim mašinama, ova dva elementa nisu postavljeni jedan povrh drugog, već uspravno jedan naspram drugog, čime se, izgleda, ništa bitnije ne menja.

2. Mehanička jedinica.

*Faustina* je izuzetno nanelektrisana. Vlati njene kose stoje uspravno. Plesačica lagano njiše glavom, tako da joj se i kosa leluja proizvodeći čudnovate zvuke muzike. *Faustina* se ponaša kao električni muzički instrument.

S druge strane, trebalo bi da se istakne da ona ne mari mnogo za Dantonu i da je svoju brižnost usmerila prema sijamskoj mački koju je Canterel upravo predstavio. Ta životinja, potpuno okrugla »ružičasta i nastrana«, uputila se pravo na dno akvarijuma, naletjevši glavom na metalni rog sav izbušen rupama. Opremljena maskom, mačka se ponovo penje prema zagrijenoj glavi čudovišna izgleda.

Svaki put kad vršak silno nanelektrisanog roga dotakne i lik **Danton**, dolazi do snažnog električnog pražnjenja, tako da mišići njegovih usta počinju automatski da se pokreću, kao da deklamuju nevezane odlomke iz onovremenskih govora slavnog tribuna.

Pitanje koje se sada javlja je da li je električna mašina *Faustina* potpuno nezavisna od električne mašinerije koju čine mačka i *Danton* ili ne? Sada, u stvari, *Faustina* i mačka imaju isti ogoljeni izgled, isto su nanelektrisane. Canterel ih je na isti način uveo u akvarijum, *Faustinu* držeći za zatiljak, a mačku za kožu vrata. Primećuje se, takođe, da sijamska mačka igra, između *Faustine* i *Dantona*, posredničku ulogu isto kao drljača između crtače mašine i osudenika, kao malj za kaldrmisanje između vazduhoplova i plaćenika u mozaiku, kao obešena ženska figura između Nevete i njenih neženja, odnosno kao ruka između gos-

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

pode odevene u krvno i Gregoryja preobraženog u bubu. *Roussel*, koji neprestano kalkuliše svojim rečima, objašnjava da mačkino ime na siamskom znači **igra**. Čitava stvar može lepo da se sumira tako što bi se reklo da plesačica od Dantonove glave pravi igračku. I, na kraju, upravo zbog Rousselove igre s rečju **chapelet** (fr. brojanica) koju Faustina drži u jednoj drugoj priči, kazuje nam se i priča o **chat pele** (fr. oljuštena mačka), odnosno obratno. Stoga je sasvim logično da mačka na kraju priče zaskoči plesačici na rame. Mačka »*Joujou*« (fr. igračko deo je Faustine).

Što se tiče funkcije smrti, jedva da je potrebno da se prekomerno insistira na Dantonovom ispaštanju. No, ovog puta ono je kombinovano s ponavljanjem koje može da ide u nedogled, u jednoj plesačicinoj tački.

### Mehaničke lutke Louise Montalescot u radu »Impressions d'Afrique« (Impresije iz Afrike) Raymonda Roussela

Da bismo izbegli zaglavljanje u ranije komplikacije priče (kraljevske ljubavi *Louise Montalescot*, njene pripreme za slikarsku mašnu, sekundarna pomoć njenog brata *Norberta*), moramo se strogo pridržavati scene koja se dešava u trenutku kad Louise, sama, predstavlja imperatora *Taloua* grupi »kipova«, odnosno mehaničkih lutki.

1. Polni deo.

Louise je jedini ženski element. Muški je, pak, element podeljen na dva lika — Helota i Kanta, kao što će i da se vidi.

2. Mehanički deo.

Popeta na male merdevine koje se spolja ne vide, Louise se pomala kroz kapak na poklopac kutije, koja služi kao mračna komora, tako što se vidi samo do struka. Odevena je u oficirski ogrtac sa zlatnim štitima koji prekrivaju šupljine od uboda hirurškom iglom u njeno desno plućno krilo, proizvodeći zvuke jedne neobične **automatske muzike** svaki put pošto se ona napregne da bi udahnula vazduh. To je muzička mašina kao Faustina.

Prvi mehanički predstavnik muškog elementa je helot, spartanski rob koji je bio okrivljen što nije bio dobro naučio lekciju iz grčkog. Njegov ga je učitelj pretvorio u kip, a srce mu je probodeno mačem.

Helotov kip je najčuveniji Rousselov izum. To je poznata **mehanička lutka napravljena od krutih umetaka od riblje kosti** koja stoji na kolicima nezgrapna izgleda konstruisanim tako da se kreće po **šinama od telečih pluća**.

Dруги mehanički predstavnik muškog elementa je Kantova bista na postolju. Kad Louise pusti svoju pripitomljenu svraku da leti, taj kralj stvor **naizmeničnim pokretima** (kljunom ili nožicama) stavlja u pokret skrivene opruge lutki. Na taj način *Louisina ptica* izaziva **kretanje dolazeњa i odlazeњa** helota na njegovim šumama i isprekidano svetljenje Kantove kacige, uz pomoć električnih sijalica unutra skrivenih.

Uz mnoge druge crte izrazite sličnosti primećuje se da je uloga svrake ista kao Faustine mačke a Kantova prazna lobanja pandan je Dantonovom mozgu bez koštanog oklopa. Što se tiče Helotove tragicne sudbine, ona već dovoljno podseća na funkciju smrti.

### Krevet — gromobran devojke Dizme, u radu »Impressions d'Afrique« (Impresije iz Afrike) Raymonda Roussela

Dizme, šarmantna devojka crnkinja, leži opružena na krevetu. Na glavi ima gvozdenu kapu koja je metalnom žicom povezana sa visokom uspravnom šipkom gromobrana. Stopala su joj zatočena u metalne cipele ukopane u zemlju.

Umešana, mada nejasno, u carićinu preljubu, Dizme je osudena na smrt udarom groma. Dizme nije samo žena; ona je sastavni deo gromobranskog sistema, kao spojnicu. A, opet, taj sistem nije samo pukti metalni uredaj za izazivanje groma. On je ovapločenje imperatorove moći pojačane elektricitetom afričkog boga oluje. To je nesumnjivo celibatska naprava. Medutim, ovo je prvi put da se žena nalazi u položaju osudenika.

### Trka na deset milja u delu Alfreda Jarryja »Supermužjak« (Supermale)

O vde sad imamo ljubav (ili, bolje rečeno, ono što je ostalo od nje) preobraćenu u veliko sportsko takmičenje. Dva glavna takmičara su *Andre Marceuil*, nadimkom »supermužjak«, i *Ellen Elson*.

Po mnogo čemu nadmašujući biciklističku trku oko Francuske (Tour de France), ova gigantska trka je intermehanička (voz, auto, bicikl, leteća mašina) i internacionalna kako po učesnicima (jedan Francuz naspram osam Amerikanaca) tako i po trasi koja vodi od Pariza pa sve do Sibira.

Na železničkoj pruzi, voz sa parnom lokomotivom kreće se punom brzinom. *Arthur Gough*, inžinjer mašinstva, stoji na ložačevu platformi lokomotive. Seda brada gospodina *William Elsona*, američkog industrijalca, vidi se u sledećem vagonu. Lice njegove usamljene kćeri pokazuje se na prozoru prvih vratiju u drugom vagonu. Na donjem novou, na auto-putu, za automobilom koji daje tempo, a bez vozača je i u obliku torpeda, na određenoj udaljenosti kreće se bicikl sa pet sedala koji voze *Bill Gilbey* (za volanom), *Crnac Sammy White*, *George Webb*, *Jowey Jacob* i *Ted Oxborrow*. Ti neoženjeni muškarci nisu obavijeni kožnom membranom. Oni su povijeni, gotovo da leže potrebuške, sa glavama u položaju izpod sedala, sa licima obavijenim zaštitnim maskama protiv vetra i prašine. Njihovih deset nogu medusobno su povezane aluminijumskim šipkama i tako čine krute poluge njihovih mašina. Biciklisti na tom biciklu za pet osoba poprilično su opijeni hranom za neprestano kretanje (Perpetual Motion Food) koju proizvodi Ellenin otac. Te namirnice, postavljene povrh brzinomera, u obliku kockica, na tabli vozila koje daje tempo.

Iza bicikla sa pet sedala tu je omanja prikolica u kojoj se nalazi kepec Rob Pumble koji se drugima obraća vičući: »*Nešto nas sledi*«. Ta-

da, u stvari, stvari zaista kreću naopako. *Levak*, odnosno leteća truba, tada leti, tisk iznad tla, okrećući se kao da hoće da se »zašrafi« u vazduh, i u tren oka pretiče i voz i bicikl, iako se ovi kreću brzinom od preko 250 km/h. (Sa strane voza, prolasku levka sledi iznenadno bujanje crvenih pečurki ili crvenih ruža koje zaklanjavaju Ellenin prozor.) Biciklisti udvostručuju napor. *Jewey Jacob* tom prilikom umire a pedalama nastavlja da okreće automatski. Bicikl sa pet sedala uspeva da preteke Ellenin voz. Videvši to putnici u vozu demoliraju kupee i spaljuju drvo na ložištu parnjače. Ellen i njen otac pridružuju se mašinovodu na ložačevu platformu. Brzinomer se ukoci jer brzina raste vrtoglavno. Bicikl i voz sunovraćaju se i udaraju u kulu (*tour-virage*) nalik na vavilonsku, visine stotinak metara, unutar koje oni *voze po stropu* poput muva, ili *Gregorya Samse*. Kada se ponovo nadu napolju, hvatač kamena na lokomotivi izbacuje jedno vinsko bure koje se ljuha kao »detinja kolevka«.

Na kraju, noću, kao poslednje, stiže *Pedard*, to jest biciklista supermužjak *Andre Marceuil*, koji okreće mirno pedalama, sedeći udobno i uspravno na svom biciklu, dok mukosa leprša na vetrut. Bez ikakvog napora on pretiče voz i bicikl sa pet sedala i stiže na cilj ukrašen ružama daleko pre njih.

Ellen u vozu i Andre na svom biciklu ostaju paralelne mašine svako sa po jedne strane hermetičkog okna. Celibatska mašina doživela je svoju smrt u mehaničkoj ličnosti *Jeweyja Jacobsa*.

### Zaljubljeni magnet u delu »Supermužjak« (Supermale) Alfreda Jarryja

U svom dvorcu u *Luranceu*, supermužjak, posle trke, tuče sve erotске rekorde sa Ellen, a da pri tom nikako ne stiže do ljubavi. I mada dr *Bathybius* zaključuje da je supermužjak samo mašina, Ellen poriče da ga voli.

Na zahtev Elleninog oca, *Arthur Gough*, inžinjer mašinstva, počinje da pravi »magnetno-električnu mašinu koja je u stanju da podstakne na ljubav«.

I što da ne? »Ako bi taj čovek (supermužjak) postao kakva mašina bilo bi potrebno da se povrati neophodna ravnoteža, kako bi neki drugi mehanički sistem mogao da proizvede... dušu.«

Nadahnut jednim Faradayevim eksperimentom s elektromagnetičima i strukturon elektične stolice koja se koristi za osudenike na smrt, inžinjer mašinstva je konstruisao **električnu naslonjaču** koja je povezana s magnetom. Uspavan mužjak sedi u toj stolici, vezan kaiševima za nju. Na glavi mu se nalazi nekakva kruna od platine snabdevana parom elektroda i naušnicama, a čitava je stvar kompletirana jednim prstenom od zubaca okrenutih nadole.

Naelektrisan strujom od 11000 volti, uspavani supermužjak odmah shvata šta magnet hoće od njega i odgovara mu, kao u snu, ali na glas: »Obožavam te«. Najednom, na veliku iznenadenje prisutnih naučnika struja menja tok, mašina se zaljubljuje u supermužjaka i kruna od platine počinje da crveni. Supermužjak prosto torpeduje magnet... I dok se mašina divljački raspada, užarena kruna se uvija oko glave supermužjaka, ujedajući je, dok on poskakuje unaokolo razbijajući sve na šta nađe i sunovraćajući se da se bací na ogradu parka.

Ova celibatska mašina pojavila se deset godina pre one u »Kaznenoj koloniji« i osam godina je prethodila mašini Dizme u »Impresiji iz Afrike«.

### Portret Stille u delu »Chateau des Carpathes« (Zamak karpatski) Julesa Vernea

Izvesno je da celibatskih mašina ima na pretek u delima *Julesa Vernea*. I zaista, mnogo toga moglo bi da se kaže na tu temu, a posebno o knjigama »Maitre Zacharius« (Gospodin Zaharije) i »Chateau des Carpathes« (Zamak karpatski). Velika pevačica Stilla iznenadno umire pevajući na sceni Napuljske opere, teško što je opazila da je iz jedne lože, fiksirajući je pogledom, posmatra baron od Gortza, posle čega se baron vratio u svoj stari zamak u Karpatima, za koji se pričalo da ga pohode duhovi.

Privučen tom pričom, grof *Franz od Teleka*, Stillin neutešni ljubavnik, počinje da veruje da je Stilla baronova zatočenica i tajno se uvlači u zamak s namerom da ju oslobođi. Kada iz jedne kule čuje Stillin glas kako peva onu istu ariju koju je pevala na tragičan dan, on se uputio u veliku dvoranu i tu ugledao svoju ljubljenu kako stoji na prestonom podiju pevajući i šireći ruke prema njemu. Iz ruke mu ispada bodež kojim je bio naoružan, njegov ga suparnik podiže, zaskočivši prema Stilli kao da hoće da joj prereže grlo. Na zamah noža Franz je samo čuo tresak lomljave stakla, a baron je pokušao da pobegne odnevši se sobom jednu crnu kutiju.

Cudnovato pojavitljivanje Stille nije bilo ništa drugo do veštvo izvedeni scenski trikovi, uz pomoć portreta u prirodnjоj veličini, igre ogledala moćno osvetljenih električnih sijalica i uz pomoć jednog fonografa. Što se, inače, tiče barona od Gortza, on je eksplodirao nekoliko sekundi kasnije u **paklenoj mašini** koju je dao da mu se napravi.

I mada ova priča možda nema gotovo ničeg zajedničkog sa anticipacijom bioskopske predstave, s druge nam strane ona donosi celibatsku mašinu, jednu neobičnu celibatsku mašinu iz iste nasledne linije kojoj su pripadali *Fogar i Neddou*, *Eva Futura Villiersa de l'Isle-Adam*, *Isabella od Egipta Achima von Arnima*, ili *Invention de Morel* izum *Bioya Casareasa*.

### Kišobran i šivača mašina u Lautreamontovom delu »Chants de Maldoror« (Maldororovo pevanje)

Sat na zdanju berze upravo je otkucao pola devet. Svetla po radnjama se pogasiše. Pod prigušenom svetlošću uličnih lampi nazire se silueta *Mervyna*, mladog Engleza, šesnaestogodišnjaka, dok hoda ulicom Kolber, pored Carske biblioteke (priča se dešava 1869. godine u Parizu),

i zavija za čošak u ulicu Vivijen, u pravcu bulevara Monmartr. On ne zna da ga Maldoror, čudovišni pariski kiklop, uhodi, videći u njemu svoj plen.

Pesnik, portretišući Mervyna, u tom trenutku uzvikuje: »On je lep... kao slučajan susret šivaće maštine i kišobrana na stolu za disekciju. Tom se čuvenom rečenicom ne razbacuje tek tako unaokolo, poput Lautreamonta koji u svojoj poeziji puca u zvezde. Zamenica »on« odnosi se na Mervyna lično. »Slučajan sastanak« je pre svega sastanak Mervyna i Maldorora. »Kišobran«, muški simbol, može da se odnosi na Maldorore isključivo, dok »šivaća maština« feminizira Mervynov lik. Čak i imena nose naboј dvojakog značenja. Maldoror je na prvom mestu mužjak. Mervyn je anagram za »vermine« (= štetocinu, hulja) i prvi slog podseća na majku (*la mere*). Sto za disekciju« najava je Maldororove pripomene Mervynove smrti. To je prva epizoda Pevanja šestog, koje na goveštava konačnu eksploziju.

## Stub na trgu Vandom i kupola Panteona

Nekoliko večeri kasnije, Maldoror stoji na gornjoj platformi stuba na trgu Vandom, na visini od 50 metara. Naslonjen na ogradi, on na zemlju baca uže sa omčom na kraju. Dole je njegov saučesnik Aghone, ludak sa noćnom posudom na glavi, koja je opisana kao »kruna od alabastera«, i on omču steže oko Mervynovih nogu.

U tom se trenutku, jedan nosorog, kog Lautreamont predstavlja kao Tvorca, stupaš niz ulicu Kastiljon da bi spasao Mervyna. U istom se tom trenutku Mervynovi roditelji, komodor i »kći snega« (to jest Albion, majka koja je vladala morem u borbi protiv Napolena) iznenada pojavljaju na trgu Vandom i kreću ka »nosorogu da bi ga zaštitiši«. No, njihov je trud uzaludan... S vrha stuba Maldoror ispaljuje hitac u »debelokošca« koji se, pogoden ali neranjiv, povlači. U tom trenutku roditelji isčešavaju sa scene.

## Nastavak sa strane 250

straktne slikarstvo [The Spiritual in Art: Abstract Painting] 1890 — 1985, održane u Los Angelesu i Hagu tokom 1986. Obiman katalog obuhvataj je eseje dvadesetak autora koji su se bavili »mračnim tačkama« — sakralnom geometrijom, misticizmom u ranoj apstrakciji, ezoternoj kulturi i vremenu ruske avangarde, četvrtom dimenzijom, alhemijom, ritualom i mitom američkih Indijanaca u vezi sa apstraktnim ekspresionizmom i okultnom literaturom — čije osvetljavanje implicitno pokazuje da modernizam imao malo razloga da ima »čistu savest«.

I kada ne proizlazi iz reprezentacije Vidljivog, već postoji kao Vidljiva **realnost**, čak i u slučaju radikalne konceptualne umetnosti — kao — ideje, koja se zadržava na novu verbalnog **statementa**, umetničko delo ima sadržaj.

Sadržaj je tračak nečega, kratak nalet poput iskre. On je tanušan — veoma slab, sadržaj.

Willem de Kooning

Opređujući se za »geografski model« McEvilly izdvaja 12 oblika sadržaja koja potiču iz različitih »lokacija« umetničkog dela, među kojima se mogu izdvojiti samo neka: sadržaj koji proističe iz verbalnih iskaza samih umetnika bilo da se radi o njihovim tekstovima ili intervjima (modernistička, a naročito formalistička kritika ne uvažava govor umetnika), sadržaj koji proističe iz medijuma dela, njegovog materijala, veličine, vremenske postojanosti, konteksta, vezom sa istorijom, i tako dalje, uz uvodni opasku: »Sve što bismo mogli reći o nekom umetničkom delu a što nije neutralni opis njegovih estetskih karakteristika je pripisivanje sadržaja.«<sup>5)</sup>

\*\*

Nameru ovog izbora tekstova nije da negira ili pak re — interpretira modernizam i modernizme već da načelu Manje je Više, koji se često, ali ne uvek, pokažao kao nedovoljan, pridoda neke iskaze o Vidljivom i upuštanje u Značenje tog Vidljivog, iskazu koji se, kako je govorio francuski istoričar umetnosti André Chastel, bivaju u vremenom uključeni u samo delo.

Vraćajući se na ono što je pre radio, Maldoror vuče uže. Marvyn pokušava da se uhvati za viticu čuvarkuće kojom je ukrašeno postolje stuba, i ona istaje u njegovim rukama. Zanjhanog tela, stopala podignutih navise, on doseže do polovine visine stuba. Kontrolišući uspinjanje visećeg, Maldoror ga njiše kao klatno, sve brže i brže, do trenutka kada taj kiklop, stekavši snagu diva, počinje da vitla Marvyna koji je zakačen za kraj užeta dugog 25 metara, najpre uspravno, zatim ukoso i na kraju vodoravno iznad vrha stuba na trgu Vandom.

Tada »čovek na stubu« više nije Napoleon koji je potpuno nestao, već je to Maldoror. Stub postaje džinovska drška imaginarnog kišobrana koji je nastao kružnim kretanjem čoveka okačenog o uže. Odjednom, Maldoror jednim pokretom šake popušta uže. Mervynovo telo, za kojim lete i uže i vitica čuvarkuće, preleće preko pariskog neba kao kometa, matematičkom strogošću, preko Sene, u pravcu kupole Panteona. Kišobrani šivača maština zamjenjeni su stubom i kupolom, a Pariz je postao sto za Marvynovu disekciju.

## Jama i klatno u delu »Tales of Grotesque and Arabesque« (Groteske i arabske) Edgara Alana Poea

Razlike između ovih priča i inkvizicije u delu »Kaznena kolonija« su spektakularne. Poeove priče odvijaju se u tmini, samoći i skrivenosti jedne istražne tamnice, dok je Kafkina smeštena usred svetlosti dana i praćena je obiljem objašnjenja koja službenik pruža putniku. Itd...

U oba slučaja osnovna je tema ista: smrtnu kaznu izvršava automatska mašina. U stvari, suprotno onome što govore brojne ilustracije, osudeniku inkvizicije ne preti se samo uredajem sa klatnom. Njegova celija nije obična celija od kamena ili cigala: to je jedan veliki metalni sanduk čiji oblik može da se menja, zidova načinjenih od velikih pokretnih ploča koje pokreću mehanizmi skriveni iza kulisa. Klatno-ubica je, dakle, samo jedan od mehaničkih instrumenata u mašini smrti u koju je osudenik zatvoren.

Ta velika mašina podeljena je na dva dela. Gore: jedan moćni uredaj skriven ispod tavаницe pokreće dugačko klatno na čijem je kraju kosir oštar kao britva. Klatno se spušta i njiše u pravcu osudenika. Ovde prepoznajemo ulogu crtače maštine i drijaje i »Kaznenoj koloniji«.

Dole, platforma sa krevetom osudenika probušena je u sredini i to je jedna kružna bušotina (replika klatna) koja nema nikavu zaštitu i vertikalno ponire u dubinu. Donji deo te goleme maštine deluje kao da je nepokretan, suprotno mehaničkom krevetu u »Kaznenoj koloniji«.

Sve se menja kada čovek koga je inkvizicija osudila uspe da pobegne iz kreveta. On shvata da je metalni zatvor promenio oblik. I dok zidovi menjaju oblik, platforma koja je bila kvadratna postaje rombična, sa stranicama koje postepeno bivaju sve ravnije, uvlačeci osudenika sve više u sredinu, čemu on ne može da se odupre. Ukoliko izbegne kosir privezan za klatno, bušotinu neće izbjeći, isto kao i osudenik u »Kaznenoj koloniji« koji mora sa mehaničkog kreveta da bude bačen nazad u grob.

Analogija između te dve maštine toliko je ubedljiv da bi mogao da se izvede logičan zaključak da gornji mehanički element predstavlja agresivni ženski element kod Poea, kao i kod Kafke. Dalje, tu bi moglo da se nabroji još dosta drugih analogija, kao što je, na primer, činjenica da osudenik biva oslobođen od strane francuskog službenika ili službenika koji govoriti francuski. Pored toga, »pukotine« kroz koje inkvizitori vide i buka »mlinskog točka« podsećaju nas na »svedoka« i »Vodeniku«, teme koje je Duchamp stavljao u prvi plan. Konačno, dobro je znano da je Poe često dovodio u vezu slike žene i smrti.

Jednako je izvesno da je Poe isticao sledeće: Na jednoj od tavaničnih ploča »jedna izrazito neobična figura privukla je svu moju pažnju. Bila je to slikana figura Vremena, kako je obično i predstavljeno, izuzev što umesto kose drži klatno koje na prvi pogled deluje kao da je naslikano i podseća na klatno »starinskih sato-

1 Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition — Friederich to Rothko, Thames and Hudson, London, 1975.

2 D. Kuspit, »The Unhappy Consciousness of Modernism, Artforum, vol. XIX, no. 5, New York, January 1981, str. 53.

3 vid. Lynda Darlymple Henderson, The Forth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton University Press, Princeton, 1983; ista autorka, »Theo van Doesburg, la 'quatrième dimension et la théorie de la relativité, durant les années '20, cat. exp. L'art et le temps, Genève, 1985; i takode odi iste, »Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension«, cat. exp.

The Spiritual in Art: Abstract Art 189—1985, Los Angeles, 1986

4 G.C. Argan, »Krisa predstavljanja«, u Studije o modernoj umetnosti, Nolit, Beograd, 1982, str. 244.

5 Thomas McEvilly, »On the Manner of Addressing Clouds, Artforum vol. XXII, no. 10, New York, Summer 1984, str. 62; vid. isti autor, »Heads it's Form, Tail it's not Content«, Artforum, vol. XIII, no. 3, New York, November 1982,

va», ali koje je, kasnije se uspostavlja, stvarni predmet, opremljen ublažkim kosirom.

I tako izgleda da inkvizitorska mašina iz ove priče i nije ništa drugo do monstruozni sat smrti, o kome brigu ne vodi žena već klasični lik bradatog starca, Vremena, koji na svom putu automatski saseca živote.

## II. KAKO POSTAVITI CELIBATSKE MAŠINE

### Eros i Malthus

U »Supermužjaku« (Supermale), dr Bathybius (suparnik doktora Faustolla) objašnjava značenje maština koje još nisu nazvane celibatskim. Prema toj teoriji pravi bog i tvorac čovekov mikroskopskih je dimenzija, neuništiv i skriven unutar ljudske vrste. Rascepljen je na dve polutke: bog-spermatozoid i boginja-jajašice.

»Kada bog i boginja požele da budu u društvu, svako od njih se primakne svetu onog drugog. Muškarac i žena uvereni su da biraju jedno drugo... kao da Zemlja može da predpostavi da se ona svrhovito okreće!«

»Upravo onu pasivnost kamena koji pada muškarci i žene zovu ljubavlju.« (Gl. VIII)

Ljubav, dakle, nije ništa drugo već mašina koja služi za proizvodnju drugih sličnih mehaničkih naprava, u okviru univerzalnog mehaničkog sistema. Bathybius dalje nastavlja: »Samo još tren i stvoren biće još jedan svet, jedan mali Buda od bledičastog korala...«

Da bi se izbegla to opasnost, tehniku Supermužjaka i Ellen je jednostavna: »Oni su se doveli tačno do momenta u kom se drugi još više upliču, jer su oboje u stanju da se brinu o sebi. Oni nisu želeli da pripremaju druge živote.« (Gl. IX)

Bathybius to prevodi u mitsko-filosofske izraze kada objavljuje da će se muškarac i žena »uspeti na nebo i smrvti tu gamad — bogove.«

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

Ti bogovi jasno su jajačce i spermatozoid. »Tog dana čovek je nazvan *Titan ili Malthus*.« (Gl. VIII)

Drugim rečima, celibatska mašina je erotska forma malthuzijanstva, odnosno malthuzianska forma erotizma. Takođe, savršeno je logično da se (posle dogadaja) igra reči »stoppage etalon« (uzrok zaustavljanja) pomoli u samom začetku ideje o stvaranju Velikog stakla (vidi »Trgovac solju« /Marchand du Sel/, str. 30).

U Duchampovom grafičkom radu, »standardno zaustavljanje« (standard stoppage = stoppage etalon) predstavljeno je varijabilnom formom koju poprima parče kanapa dužine jedan metar, dok pada sa visine od jednog metra na ravnu površinu. Nekoliko optita te »zanimljive fizike« daje sliku svojevrsne paukove mreže. Duchamp je upotrebio jednu takvu mrežu da bi napravio jedno platno, *Reseau de stoppage* (1914), na kom standardna zaustavljanja nameću svoju malthuziansku mrežu jednovremeno reprodukciju dva akta u radu »Mladić i devojka u proleće i skici-dijagramu za Veliko staklo, nacrtao 1913. Proces zaustavljanja (uzroci) bio je opet upotrebljen za friziranje glava »muškastih kalupa« ili »matrica Erosa«, kao što se to vidi u donjem levom uglu Velikog stakla. (To ne treba brkati sa linijama koje su ostale od lomljenja stakla. Videti reprodukcije i iscrpana objašnjenja koja je Robert Lebel dao u radu »O Marcelu Duchampu« /Sur Marcel Duchamp/, u izdanju kuće »Trianon«.)

Jos jasnije, ukoliko može tako da se kaže, Duchamp objašnjava da »Nevesta« »koja je daleko od toga da je neosetljiva santa leda, toplo (no ne i čedno) odbija ponudu-iznenadenje koju joj čine neženje« (»Trgovac solju«, str. 53.).

Što se tiče mog tumačenja Velikog stakla, Duchamp je još potvrdio da je »negacija žene« ovde uglavnom primenjena »na ženu u društvenom smislu te reći, to jest na ženu — suprugu, majku, na decu, itd.« (Pierre Cabanne, »Razgovori s Marcelom Duchampom« /Entretiens avec Marcel Duchamp/, u izdanju kuće »Belfond«, str. 143.).

Sa Rousselom, u nedostaku eksplicitnih izjava, primećuje se izvestan broj ništa manje jasnih znakova u njegovim radovima. Tako u »Impresijama iz Afrike« priča o naredniku Balbetu koji belance u jajetu raznosi hicem iz puške ne oštećivši pri tom žumance, ili o hemičaru Be-xu koji baca deset magnetskih cilindara na deset metalnih dugmadi postavljenih na štapićima za dugmadi, s tim što su obojica opremljeni karakterističnim zaštitnim sistemima.

U »Tirezijevim dojkama« (Mamelles de Tiresias), »nadrealističkoj drami izvedenoj 1917. godine, Appolinaire se, suprotno tome, priklanja apologiji ubrzane obnove stanovništva. Žena, Tereza (Therese), pošto izjavljuje: »Želim da ratujem a ne da radam decu«, maskulinizira se u Tireziju, dok njen muž na svet donosi 40 049 dece u jednom jedinom danu. Ispod ibijevske farse nazire se stari problem Malthusa i Erosa kojim se aludira na Edipa, kroz Tirezija.

Atmosfera se u velikoj meri razlikuje od one u Kafke. S jedne strane, on uspeva da brak poredi sa mučenjem a celibat sa samoubistvom, praveći aluziju na »Kaznenu koloniju«. S druge, pak, strane u »Pismu mom ocu« (Letter to My Father) on piše: »Stupiti u brak, osnovati porodicu, prihvatićiti decu koja se rode, obezbediti im život u ovom nesigurnom svetu i izvesti ih malčice na put ukoliko je to moguće, najviše je, siguran sam, što jedan čovek može da postigne«.

Kroz raznovrsnost tih činjenica, uvidamo da celibatske mašine imaju jednu osnovnu seksualnu konotaciju. Međutim, šta onda biva sa problemom koji postavlja mašina Edgar-a Allana Poea?

### Hronosov sat

Da bismo prepoznali celibatske mašine morali smo u svojim glavama da izdvojimo dve glavne celine (mehaničku i polnu) koje ih i tvore, što te mašine ne čini ništa manje sastavnim i nerazdvajnim delom grupisanja ostalih sastavnih delova koji pripadaju istom metalnom krajoličku. Ukratko, te druge celine moguće je izdeliti u dva lako prepoznatljiva pravca. Jedan je pravac kosmičkog prostora, sa prirodnom stratifikacijom elemenata: zemlja, voda, vazduh, vatra, pa čak i prašina, krv, gas, elektricitet i nebo, takode.

Druga dimenzija obuhvata krajnje složenu mrežu društvene stratifikacije, sa hijerarhijom generacija i moći. U njoj prepoznajemo imperatora »Taloua, naučnika Canterela, industrijalca Williama Elsona« — Elleningog oca, bivšeg kapetana i inženjera, »Očeve«, sudsije inkvizicije, pa i Gregoryjevog oca i uniformisana i livrejisana lica okupljena na groblju u Velikom staklu.

Ma koliko različite njihove titule bile, svi ti likovi predstavljaju, bilo osobno ili posredno, svećano ili karikaturalno, gospodare mašina, odnosno ukratko suverenu moć u konstruisanju mašine ili odlučivanju o njihovoj primeni.

Sociološka, rodoslovna i hronološka hijerarhija te vrste ne ograničava se na ljudski rod. Na način najlogičniji uopšte zamisliv, Edgar Allan Poe nas vraća iz neposredne društvene slike »Očeve«, gospodara inkvizicije, do prapočetaka u drevnim vremenima, predstavljenih čovekom koji nosi kosu, Starcem Hronosom, velikim gospodarom Vremena i satova.

Sve celibatske mašine mogu i moraju da se posmatraju istovremeno iz ugla njihove neposrednosti, kao seksualno obliče, i iz ugla njihove prethodnosti, kao obliče Vremena.

Daleko od toga da su nekompatibilni, ova dva ugla, ove dve perspektive samo su dva lica jedne jedinstvene sveobuhvatne perspektive, perspektive rodoslova, koja ovapločuje polnost i smrt u Vremenu. Otkuda, u stvari, slika Starca koji nosi kosu? Poznato je da su u grčkoj mitologiji Hesiod i drugi pisci stavljali izvesne bogove na početak najranijeg rodoslova: *Uran* (*Uran*), *Kronos* (*Saturn*) i *Zevs* (*Jupiter*). Pobunivši se protiv svog oca Kronos kastrira Urana kosom (osim ukoliko to ne beše učinjeno kukom ili srpsom). I sam postavši tiranin Kronos proždire sopstven decu, sve dok ga Zevs, njegovoj najmlade dete, ne svrgne s prestonice.

Na Kronosa se već gledalo kao na boga poljoprivrede, čija su oruđa izrazite ostrice (kos, kosir ili srp) mogla da se koriste za setvu useva, podsecanje vinovih grančica ili kastriranje stoke. Ferekid i drugi starogrčki filozofi otkrili su u priči i Kronosu daleko šire značenje. Poistovetili su ga sa Hronosom, Vremenom koje saseća ljudske živote i izvore života. I tako je u Starcu naoružanom kosom objedinjen lik Hronosa Vremena i lik Kronosa koji je kastrirao svog oca i proždrojao svoju decu. Vrlo je verovatno da je takva figura, postavši tradicionalna u umetnosti, mogla da zauzme njegovo mesto i da prethodi nastanku i delovanju inkvizitorske mašine posebno, a kasnije i celibatskih mašina uopšte.

Veza između Hronosa-Kronosa i Malthusa isto je toliko bliska kao i veza između Malthusa i neženje Erosa. Posle Hesiida, a kasnije i Ferekida, Edgar Allan Poe označava novu etapu u razvoju mitskog procesa, u sredistu istorije maštovitosti i istorije uopšte. Starac koji u rukama nosi kosu nije ništa drugo do naslikan lik. On je zamenjen inkvizitorskim »Očevim« koji su neženje i uništitelji svoji »sinova«.

Originalna kosa isčezava i zamjenjuje je strašni čelični polimesecasti kosir čijim se njihanjem reprodukuje isti takav pokret jedne goleme kose kojom zamahiva jedan div. Ali novi soj divova je mašina.

Iako što Hronos Vreme i Kronos Titan bežaju stopljeni u drevna vremena, tako i ovde sat i kosa ne čine ništa više do jednu čudovišnu mašinu. Mitsku manu nasledilo je iz drevnih kraljevstava (ljudskog, životinjskog, biljnog, mineralnog) mehaničko kraljevstvo.

### Kraljevstvo mašina

PJAVA celibatskih mašina kao mašina ne može da se posmatra odvojeno od opšte istorije mašina i od ideje o ljudskim bićima kao mašinama. Upravo u tu istorijsku dimenziju sada i moramo da ih smestimo.

Prisetimo se glavnih datuma rođenja celibatskih mašina:

- 1843. *Jama i klatno*
- 1869. *Maldororova pevanja*
- 1892. *Zamak u Karpatima*
- 1902. *Supermužjak*
- 1910. *Impresije iz Afrike*
- 1911-1915-1923. *Nevesta koju svlače njeni neženje, čak*
- 1914. *Locus Solus (Usamljeno mesto)*
- 1916. *Metamorfoza*
- 1919. *U kaznenoj koloniji*

Poznato je koliko su brojna otkrića kao što su Galilejeva optička stakla, Hajgensovo klatno, Vezalova anatomijska, Papenova parna mašina, Galvanijeva žaba, zamislji Leonarda da Vinci i La Metrijeva teorija o čoveku-mašini doprinela snažnom razvoju mehaničkih ideja i njihove primene tokom XX veka. Na njih našazimo u nastanku celibatskih mašina iz istog perioda.

Umnovažavanjem i rastućom komplikacijom celibatskih mašina oko 1900. godine označena je nova faza u njihovoj istoriji koja je odgovarala novom razdoblju u kom je »vulgarni« mehanizam bio zamenjen jednim još dijalektičnjim mehanizmom. Da bi se shvatila ključna važnost tog perioda odmah vredi dovesti u vezu dva osnovna datumata — jul 1909, kada je iz Kalea Bleriotov aeroplanski let poteo da biselete Dover, i jul 1969. kada je Armstrongova svemirska kapsula lansirana sa zemlje sletelata na Mesec.

Za svega šezdeset godina čovekova moć nad kosmosom porasla je više nego svih onih milenijuma koji su prethodili. Mnogo pre kolosalnog energetskog potiska rakete, moralno je krajem XIX i početkom XX veka da dode i do daleko snažnijeg prodora na društvenom, naučnom i tehničkom planu. U razdoblju između 1890. i 1914. ljudi su doživeli izgradnju Ajfelove (Eiffel) kule, videli Svetsku izložbu, prisustvovali prvim biciklističkim i auto-trkama, služili se prvim telefonskim centralama i prvim transatlantskim radio-telegrafskim vezama.

Bilo je to i razdoblje u kojem su Curiejevi otkrili radioaktivnost, Planck kvantnu teoriju, Minkowsky četvorodimenzionalni kontinuum prostor-vreme, bilo je to razdoblje kada je Einstein došao da teorije relativnosti, a Rutherford i Niels Bohr do modela atoma, razdoblje Frechetovih apstraktnih prostora, dok je Cialkovski u Rusiji bio zaokupljen prvim istraživačkim radom na tehnički interplanetarnih raketnih letova.

Do sličnih otkrića dolazi i na ljudskom planu gde je došlo do akumulacije otkrića koja se odnose na psihološki automatizam (*Janet*), na nauku o osnovima (*Freud*), o uslovnim refleksima (*Pavlov*) i medijumskim automatizmima (*Flournoy*).

Vladavina mašina počinje da se oseća na svim planovima realnosti. U tog istog tog razdoblju pogledi Julesa Vernea u budućnost zapljušnati su prvim velikim talasom naučne fantastike, sa tako izvanrednim delima kao što su »Nevidljivi čovek« (The Invisible Man) i »Rat svetova« (The War of the Worlds) H. G. Wellsa, »Plava opasnost« (Le Peril Bleu) Mauricea Renarda, »Zatočenik planete Mars« (Le Prisonnier de la Planète Mars) Gustavea Le Rougea, »Osвајač planete Mars« (Le Conquérant de la Planète Mars) Burroughsa, uz mnoga druga — »Putovanje u zemlju četvrte dimenzije« (Journey to the Land of the Fourth Dimension) Pawlowskog, na primer, koji je bilo daleko ispred Van Vogta i Huxleya.

U naučnoj fantastici, panorama mogućih svetova sticala je obrise naspram pozadine fabrika i laboratorijskih.

### Predviđanje i patafizika

Striktno govoreći, Edgar Poe, Jarry, Roussel, Kafka, pa čak i Duchamp, svrstavaju se u polje naučne fantastike u opštijem smislu reči, tisk uz Wellsa, Mauricea Renarda i, svakako, samog Julesa Vernea.

Izgleda da Jarry to priznaje kada predstavlja patafiziku kao nauku imaginarnih rešenja. No, patafizika je nesumnjivo naučna fantastika.

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

ka zasnovana na običnoj fizičkoj nauci. To je jedna alternativna nauka posebno zasnovana na izuzecima. Ukratko, ona je i patanauka i patanucna fantastika, bavi se opisivanjem paralelnih univerzuma koji vode poreklo u posebnim izuzecima.

U »Faustrollu« Jarry tako oslikava Sunce kao jednu čvrstu, hladnu kuglu. Dakle, ništa više ne iznenaduje što će Faustrollovo vozilo biti jedan nepotopljiv krevet-čamac-rešeto, jer ono ionako jezdi samo širokim bulevarama. Ipak, imaginarni svetovi komunikativne su veze tako da obična naučna fantastika, pa i predviđanje mogu katkad da se pomešaju s patafizikom u istim tim delima.

Takav je slučaj i sa Julesom Verneom kad opisuje fantastično putovanje u središte Zemlje, sve sa plovidbom na splavu u vulkanskoj žderlo, ili kad premešta grob svetoga Louisa na kometu Galliju. Slično tome, kada John Carter, prema Burroughsu, putuje između Zemlje i Meseča letarično levitirajući, proces nije ništa manje patafizičan od pokreta šakom kojim Maldoror »odašilje« Mervyna sa stuba na trgu Vandom do kupole Panteona. Wellsov bicikl-sat u »Vremeplovu« (The Time Machine) nije manje patafizička mašina od Faustrollovog kreveta-čamca-rešeta.

Nasuprot tome, Jarryjevo »Neprestano kretanje hrane« (Perpetual Food Motion) sadrži tragično poricanje posledica dopinga u velikim biciklističkim trkama. Uprkos tome, opis trke »Deset hiljada milja« (Ten Thousand Mile) u celini i priča o zaljubljenom dinamu cine »Supermužjaku« suštinski patafizičkim radom. Logika pomaže u upoštavanju tog pojma u daleko širem domenu no što je to Jarryjevo delo. Paralelni univerzum u kojem se odigrava neobična pustolovina Gregoryja Samse slično je tipično patafizički.

Slično, mašina u »Kaznenoj koloniji« i kod Roussela, kao i malj za kaldrmisanje, veliki dijamant ili pokretnе lutke-manekeni Louise Montalescot, dakle u svim tim napravama iskazana je nauka koja se popri-

nal Colony). Ali pitanje je na kom nivou i kako? S druge strane, delovanje »Impresija iz Afrike« (1911) na pozorištu, na Duchampa, bilo je izvesno i snažno. Ali »Nevesta« (Bride) u Velikom staklu svakako nije imitacija niti varijanta »Impresija iz Afrike«.

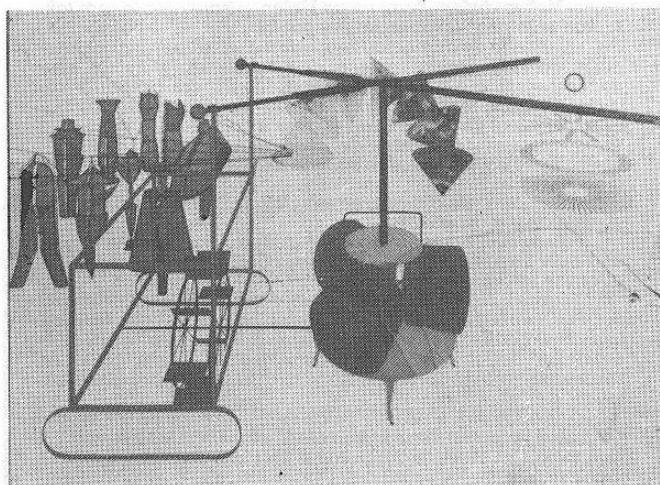
Morfološke korespondencije koje se odnose na Nevetu u Velikom staklu, staklenu drljaču »kaznenoj koloniji«, malj za kaldrmisanje (hie) i »veliko staklo« koje je, u stvari, Faustinin i Dantonov dijamantski-rombični akvarijum (da ne pomjerimo ogromni stakleni kavez prepun mehanički reaktiviranih mrtvaca) u delu »Locus Solus«, odnose se, s druge strane, na tri savremena rada koji su svih zamišljeni apsolutno nezavisno jedan od drugog.

Tako su konstruktori tih mašina su delovali kao **ne-grupa**, kao istinski objektivno sazvežde koje može jedino retroaktivno da bude identifikovano, zahvaljujući Jarryjevim naznakama o patafiziči i Duchampovim o celibatskoj mašini. Sta su, onda, objektivne snage čijom se kombinacijom dolazi do tog jedinstva?

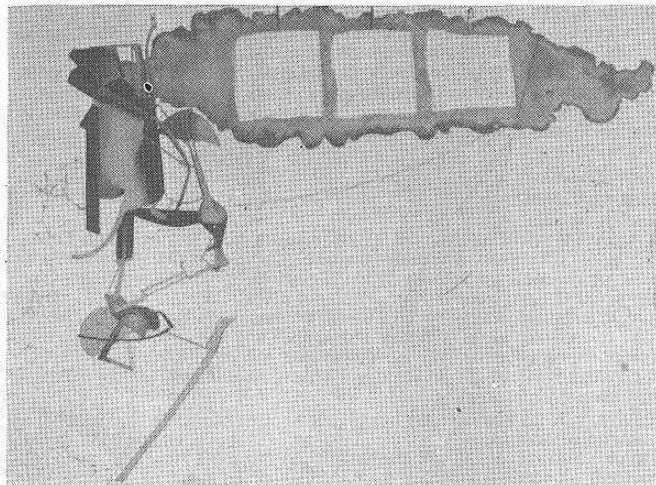
Što se tiče mašina, Jarry i Roussel se nisu divili samo mašinama koje je izumeo Jules Verne već i onim pravim. Jarryju je bio veoma drag njegov bicikl i njegov čamčić imenom as [kao] i oba su čudesno uživo prezentovani u »Supermužjaku« i »Faustrollu«. Daleko bogatiji, Roussel je naručio da mu se napravi jedan luksuzni turistički automobil, model karavana. Kafka nam je, pak, u svojim knjigama ispričao s kolikim je oduševljenjem oputovao u Brešu, u Italiji da bi video Bleriotu i njegov malji žuti avion, 1909. godine.

Vraćajući se na Duchampa, o njegovom putovanju automobilom 1912. godine od Jure do Pariza, u društvu s Apollinaireom, Picabiom i Gabriellom Buffet, ostao je trag u sjajnom tekstu u pripremnom radu za Veliko staklo (»Trgovac solju«, str. 35).

Na patafizičkom planu, Bretton je pošlo za rukom da veći broj patafizičara sakupi u najudaljenija područja humora, i to ne zahvaljuju-



Marcel Duchamp, Veliko staklo, 1915 + 1923



lično razlikuje od naše. Sve one počivaju na izuzetnoj ekstravagantnosti komplikovanih sredstava, suprotno praktičnoj i korisnoj delotvornosti, s ciljem dobijanja čudesnog i odvratnog efekta **zaprepašćenosti**. To nisu mašine za fabrike, radionice ili laboratorije, niti za svakodnevnu upotrebu. Pre bi one bile vašarske naprave koje mogu da se vide po putujućim vašarima, u muzičkim revijama ili operi. Nije mnogo važno da li je njihovo dejstvo stvarno ili iluzionističko, ili čak aleatorno, kao što je dejstvo kreveta-gromobrana devojke Đizme.

Još nedovršenije su, a nikada neće ni moći da budu dovršene niti u stanju da valjano funkcionišu Lautreamontove ili Duchampove celibatske mašine. No, one zbog toga u svojoj klasi nisu ništa manje savršene. Da li ih i dalje možemo zvati mašinama? Mašina je naprava konstruisana s ciljem da proizvedi, saopštiti ili preobraziti pokret. Da li su mašine o kojima se ovde radi materijalno izvodljive ili ne nije pitanje suštine njihove prirode. To su pre svega **mentalne mašine** čije je imaginarno funkcionisanje dovoljno za izazivanje stvarnih pokreta svesti. One stoga pripadaju pravcu koji je dijametralno suprotan pravcu predviđanja. Svaka celibatska mašina je, pre svega, patafizička mašina, odnosno patamašina. Međutim, celibatske mašine samo su podgrupa u klasi opštег naziva patafizičke mašine.

### Plejada patafizičara

Kako je došlo do izrastanja osnovnog struktturnog jedinstva celibatskih mašina? Postoji porodično stablo uticaja koje počinje s Edgarem Allanom Poeom, i preko Julesa Vernea i Wellsa nastavlja sa Jarryjem i Rousselom. No, taj se rodoslov prevashodno odnosi na tvorce imaginarnih mašina uopšte, u njihovim najrazličitijim mogućim vidovima. Još oko 1900. godine tvorci celibatskih mašina nisu činili nikakvu posebno određenu književnu ili umetničku skupinu. Apollinaire je poznavao Jarryja, Duchamp će kasnije upoznati Apollinairea, a Roussela je video samo jednom. Sto se tiče Duchampa i Kafke, njih dvojica nisu ama baš ništa znali jedan o drugome.

U određenim slučajevima oseća se neposredni uticaj radova. Na primer, nije nemoguće da je delo »Jama i klatno« (The Pit and the Pendulum) izvršilo uticaj na nastanak dela »U kaznenoj koloniji« (In the Pe-

ci svom pukom ličnom opredeljenju. Po svojoj boji to je crni ali i objektivni humor, jer nije primenjen na ljude ili reči već na predmete. Među patafizičarima ima isto onoliko humora koliko i ljubavi tamo gde se radi o mašinama.

Upravo tej humor omogućava Jarryju da patafizičku pobedu prepusti Supermužjakovom biciklu. I dok je preim秉tvo Duchampu svojstvenog humora bilo da točak bicikla preobrati u umetnički predmet (1913), Apollinaire je točak suprotstavio nogama, napravivši od toga amblem »nadrealističkog« izuma (Tirezijeve dojke).

Uticaj koji je **celibatski** pokret izvršio na društvo tog doba najtačnije je posvedičen u istom Apollinaireovom radu, kao i u »Putovanju« (Voyage) Pawlowskog, koji je savršena eksplozivna smeša previdljivosti, patafizike i celibatskog duha. Srž samog problema ostaje još neiscrpni. I, kako je Duchamp pisao: »Po svemu sudeći, umetnik deluje prema modi medijumskog bića koje, iz vanvremenskog i vanprostornog laverinta traži put prema raščišćavanju...« (»Trgovac solju«, str. 169). Izgleda da je radanje celibatskih mašina proizašlo kao plod stvaračkih poduhvata pojedinaca, poduhvata koji nisu bili ni dogovoreni niti sraćunati, već inspirisani jednim te istim spregom razvitka vladavine mašina i vladavine podvesnih mentalnih moci.

U vreme kada su se Durkheim, Frazer i Levy-Bruhl okretali ka mitovima takozvanih primitivnih ljudi bilo je istodobno moguće, u modernom zapadnom svetu, posmatrati kako mitovi nastaju.

### Teatar tragedije

**N**astajanje mita u svesti, u obliku mentalnih predstava, samo je faza opštег rasta u vidu spoljnih događaja, posebno kroz objektivne predstave (umetnička dela) i kolektivne predstave (pozorište i druge forme scenskih predstava). Moderni mit o celibatskim mašinama ne manjka u tom prirodnom toku stvari. Sami njegovi tvorci ispoljili su snažno naginjanje u tom smislu. Jedan od njih ga je učio u »Kralju Ibiju« (Ubu Roi) i drugim Jarryjevim komadima, u Apollinaireovim »Tirezijeve dojkama«, »Sunčanoj prašini« (Poussiere de Soleil) i u »Zvezdi na čelu« (L'Etoile au Front) Roussela i, naravno, u Kafkinom »Čuvaru grobnice« (The Guardian of the Grave).

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

Otuda se može da dokući značenje spektakularnih **scenografskih postavki** koje presecaju epizode koje Kafka smešta u paralelnu sudnicu ili katedralu (*Process* /Trial/), odnosno u grand-cirkus u Oklahomi, u Americi, kao i u spektakle u *Sampionu poste* (Shampion of Fasting) ili drugde. Ili, još bolje, u *Jami i klatnu*, kao i *Kaznenoj koloniji* zakonski kazneni okoliš koncentrisani su oko tih mašina gde smo već prepoznali šta teatarske mašine u suštini jesu.

Isto važi i za scenu u Napuljskoj operi i za scenu u *Karpatskom zamku*, gde se Jules Verne podseća da je i sam bio glumac u muzik-holu i sekretar Lirskog teatra (Theatre Lyrique). Ništa manje teatarska nije ni predstava koju nam priređuje Maldoror u svojoj velikoj cirkuskoj tački na trgu Vandom. Mogli bismo da pomislimo da Faustroll moreplovac i Supermužjak biciklista-trkac izmiču takvima prizorima. A ipak, kod Faustrola nema prave navigacije već samo izmene u dekoru. Što se tiče trke Pariz-Pariz, preko Irkutska, tu krajolika nema. Sve se dešava na jednom mestu, kao u glavnjoj pozorišnoj dvorani u dvorcu u Luraneu.

Očigledno je da u tim uslovima slika sveprisutnih **svedoka** neposredno odaže da su pogledi gledalaca i posetilaca stavljeni.

Novim simptomatičnim sticajem okolnosti, napredovanje mitova ka spoljašnjem svetu još je upadljivo manifestovano.

Godine 1910, u Firenci, *De Chirico* je naslikao prve »metafizičke pejzaže« (Apollinaire), u kojima si jedini protagonisti 22 statue, da bi zatim (1915) usledile **džinovske lutke** na prostranim pustinim trgovima (osim sporadičnog pojavljivanja iliputanske figure i dama od voza) okrenute monumentalnim fasadama koje su naslikane nalik sceniskim kulisama. To su bile grandiozne scenografije koje su nagoveštavale Artaudove velike intuicije, za jednu namatu i privremeno nerazumljivu tragediju.

Te iste, 1910. godine pojavile su se *Impresije iz Afrike*.

U jesen 1911. »Impresije« su bile postavljene na scenu. Duchamp je video jednu predstavu: »Bilo je veličanstveno«, sećaće se on kasnije, »Na sceni je bila jedna lutka i jedna zmija pomalo se pomicući. Bila je to apsolutna ludost običnog.« (*Razgovori* (Entretiens), str. 56).

I kao što se pouzdano zna da su se Eshil, Sofokle i Euripid, grčka tragedija pojavili u tačno određenom trenutku grčke prošlosti, isto su se tako i radovi *Jarryja*, *Roussela*, *Duchampa*, *Kafke* i *De Chirica* pojavili u tačnom određenom trenutku naše moderne istorije. Manekenske lutke, mašine, automati i računari krče svoj put do scene, poput novih maski novih sila koje teže porobljavanju ljudi umesto da budu njihovi robovi.

### Totem antitotem

Rousselova manekenska lutka je lutka koju je napravila *Louise Montalescot* od krutih umetaka od riblje kosti za steznik i koja može da se vozi po šinama od telečih pluća. Pošto je ugledao taj prizor, Duchamp potkraj 1911. godine naglo počinje da laži s onu stranu praga neznanih predela. Kako je bila korist od kaskanja za onim što se već desilo i reprodukovana stvarnost koju smo već videli, čak i ako je imala kubističke varijante? Najvažnije od svega bilo je da se stvari stvarnost dotad nevidena, da se postigne **ludost neobičnog**. Otuda i ideja o vanretinalnoj umetnosti.

Privi put koji se otvorio bio je put **hronograma**. Tu se susrećemo da stvarnom mašinom — mašinom doktora Mareya, fizilogi i sineaste, koji je usporenjem tehnikom filmski snimio ljudske i životinjske pokrete (u periodu od 1888—1904.). Na taj način pokazao je da mi ne opažemo preko mržnjače, to jest da ona nije u stanju da istovremeno prima videće sukcesivnih pokreta. Naslikavši tri platna koja je naslovio »akt silazi niz stepenice« (Nu descendant un escalier, 1911—1912.), Duchamp je stvorio autentične hronograme koji su mogli da se mere sa filmskim hronogramima.

Drugi je put bio put **objekata**, kada je Duchamp preobratio biciklistički točak (1913) i otvarač za flaše (nazvan *porte-bouteilles*, 1914.) u umetničke predmete. Ta operacija može da deluje i nestvarno. Duchamp, u stvari, nije postupio ništa drukčije od onih koji su domorodačke, obične predmete za svakodnevnu upotrebu, razna oruđa, pa i maske preobratili u predmete crnačke umetnosti. Bila je spontana optička operacija uma. Duchampova odvajnost sastojala se u primeni istog procesa preobraćanja na gotove (ready made) ruglu izvrgnute predmete koje je proizvela domorodačka mašinska industrija u Evropi. On je otvorio mogućnost ljudjima da vide stvari koje su već bile videne (loše videne) kao da nikad ranije nisu bile videne (bolje videne). Duchampova ljubav — humor tretira proizvode »ready made« kao stare i egzotične predmete. Predviđeo je bio sadašnje doba.

Treći je put **konstrukcijom objekata**, gde se Duchamp još više nadahnjavao crnačkom umetnošću i mašinama, no na jedan posve neочекivan način.

Da bi se tačno odredio položaj tog manira istraživanja potrebno je da se prisjetimo da se tokom istog tog razdoblja Picasso, takođe, bavio takvim konstrukcijama. U njegovim najranijim radovima u tom maniru predstavljene su gitare ili mandoline (1913—1914.). Kasnije, od oko 1919. do 1930. godine, on je pravio »velike glave« od kovanog gvožđa, koje su svojom vrsonom umetnošću podsećale na crnačke maske. Takođe nam je poznato kakvo je remek-delje Picassu poslo za rukom da napravi predstavljajući »glavu bika« pomoću dva industrijski proizvedena artikla: volan i sedište bicikla (1949. godine).

Još jednom se Duchamp poneo suprotno očekivanom. Kada je u radovima »Zelena kutija« (Boite Verte, 1911—1915.), odnosno »Veliko staklo« (Grand Verre, 1915—1923.), reproducovao »ready mades« i slučajno odabranje predmete, on ih je izložio baš onakve kakvi jesu, bez ikakvih pikturnih efekata, upravo kao bilo kakve već rabljene, stvarne, nepravilne oblike, uobičajena izgleda, jedva prepoznatljive, obične predmete. Ali, posmatrano celovito, umesto reprodukovanja poznatog lika, ti su predmeti po prvi put odavali sliku nepoznatu, nikad ranije videnu, »Velikog stakla«, te nove ludosti neobičnog.

Poznato je da reč **totem** označava ideju srodstva. Na ulazu u neke entognafske muzeje u svetu, primerice u Parizu i Londonu, može se videti pokoji poveći **totemski stub**, koji su neka vrsta porodičnog stabla na kojem su prikazane stvarne i mitske linije nasledstva. »Veliko stablo«, celibatskim značenjem svoje mašinerije pokazuje odsustvo nasleda. Svojim gotovo industrijskim proizvodima i drugim uredajima i napravama od kojih je sazданo, »Veliko staklo« zamjenjuje ljudsku rodinu tematskim odnosom sa mašinama.

Postavljen je nasred jedne muzejske odaje, »Veliko staklo« najednom postaje vrhunsko umetničko delo ali i nešto sasvim drugo. To je »Stakleni menhir« modernog sveta. Nosič je kriptograma sa bezbroj značenja. Vrši funkciju sfinge, ili, tačnije još, čuvara kućnog praga, pot džinovskih kipova na ulazu u Erevon (Nedodiju), čuvenu Butlerovu australijsku utopiju.

»Veliko staklo« postavljen je, u stvari, na granici koja razdvaja EREVON, antimehanički svet, od narastajućeg LEVIJATANA, sveta univerzalne mehanizacije kako su to predviđali Robida i Pawlowski.

[12—3—1975.]

Prvo izdanje »Celibatskih mašina«, objavljeno 1954. godine [izdavačka kuća »Arcanes«, danas je već odavno iscrpljeno. Novo, revidirano i dopunjeno izdanje trenutno je u pripremi i objaviće ga pariska izdavačka kuća »Editions du Chêne«.

210 West 14th Street,  
New York City  
Moj dragi Carouges,

6. februar 1950.

Nakon dužeg vremena po Vašem pismu primio sam tekst, koji sam pročitavao nekoliko puta.

Istina je da dugujem Raymondu Rousselu što mi je omogućio, od 1912. godine nadalje, da razmišljam i o nečem drugom a ne samo o retinarnom slikarstvu (Andre Breton će osvetiti taj izraz, jer smo ga mi zajedno prodiskutovali), ali moram da kažem da nisam čitao »U Kaznenoj koloniji«, čitao sam samo »Metamorfozu« pre nekoliko godina.

Samo da vam izložim spolje okolnosti koje su me dovele do Neveste.

Bio sam, dakle, očaran očiglednim paralelizmom koji ste tako jasno ustanovili.

Zaključci do kojih ste došli u sferi »unutrašnjeg značenja« duboko me zanimaju iako ih ne potpisujem (baš što se tiče onog što se odnosi na Staklo).

Moje namere kao slikara, koje uostalom nisu ni u kakvoj vezi s dubokim rezultatom kojeg ne mogu da sam svestan, usmerenih behu ka problemima estetske vrednosti do koje se uglavnom dolazi narušanjem vizuelnog fenomena, koliko sa stanovišta retinarnih odnosa, toliko i sa stanovišta anegdot skog.

Ostatog što se tiče, mogu da vam potvrdim da mi uvede nje kakve prolazne teme kojim bi bili objašnjeni ili izazvani izvesni »potezi« Neveste i neženja nikad nije palo na pamet — mada je moguće da su mi preci omogućili da »izgovorim«, kao i oni sami, ono o čemu će da govore i moji unuci.

Celibatski vas

Marcel Duchamp

Ovo pismo Marcela Duchampa, datirano 6. februara 1950, odnosi se na članak koji sam napisao februara 1946. o celibatskim mašinama, s tim što sam za polazište uzeo paralelizam između Neveste... Duchampa i »Kaznene kolonije« i »Metamorfoze« Franza Kafke.

Ovaj sam tekst, kome sam početkom novembra 1949. godine bio poslao Andreu Bretonu, po njegovom savetu prosledio Marcelu Duchampu.

Bio je to isti onaj tekst koji će, zahvaljujući M. S. de Sacyju, biti 1. januara 1952. objavljen u časopisu »Mercurre de France«, a potom i u prvoj glavi »Celibatskih mašina« (Arcanes, 1954). Uz neke ispravke i dopunske komentare, objavljen je i u novom izdanju »Celibatskih mašina« (Editions du Chene).

Dvadesetpet godina kasnije moja zahvalnost Marcelu Duchampu i dalje je duboka, za veliku ljubaznost koju mi je ukazao, ali i zato što me je snažno ohrabrivao da se upustim u istraživanja i u njima istražim. Moram, takođe, da izrazim zahvalnost gospodi Alexini Duchamp, koja mi je nesumnjivo dopustila da objavim svoju prepisku s Marcelom Duchampom do kojeg je došlo prilikom rada na pripremi ponovnog izdanja moje knjige.

Na kraju, treba da dodam da se u potpunosti slažem sa Duchampom kada ističe osnovnu razliku između paralelizma struktura i razilaženja u mišljenjima o još mogućim varijantama značenja.

Pariz, 5. maja 1975.

Michel Carrouges

Prevod sa engleskog: Rajka Nišavić

La mac hine celibi The Bachelor Machine, kat. izl. [priredio Harald Szemann], izd. La Biennale di Venezia i Afieri Editore, Venezia, 1975, str. 21—49