

prethodne: ta dubina je proizvod udvajanja, ideološki plodnog, sterilnog teorijski (pošto, stavljajući samo delo u perspektivu, ono nas ne poučava istinski o onome što ga određuje).

Ali knjiga nije kao oblik koji bi jednostavno skrivao dno. Knjiga ništa ne sakriva, ne zadržava, ne čuva nikakvu tajnu: ona je u celosti *čitljiva*, ponuđena pogledu, izručena. Međutim, taj poklon nije lak za prihvatanje, i nikako se ne zadovoljava spontanijim prijemom. Brbljavo upornim čitanjem, delo se ne daje jednostavno takvo kakvo je: ono ne bi moglo sve reći u isto vreme; ono nema drugog sredstva do svog razasutog izlaganja da ujedini, da prikupe ono što kaže. Kao što smo to videli (*Lice i naličje*: ali ne treba brkati videti i razumeti), linija teksta se proteže u ne samo jednom pravcu; u njoj su kraj i početak nerazmrsivo pomešani. S druge strane, suprotno onome što bismo, ako je samo sledimo, mogli misliti, ova linija nije jedina, nego organizovana prema aranžmanu stvarne različitosti. Književno delo ne može, nužnošću svoje prirode, jednu stvar reći ujedanput: nego bar dve koje se prate i mešaju se, a da ne moramo da ih pobrkamo. Njegov oblik je, znači, složen: linija njegovoga izlaganja, deblja nego što izgleda na prvi pogled, opterećena je reminiscencijama, izmenama, ponavljanjima i, takođe, odsustvima; a predmet tog izlaganja je mnogostruk, nije sabran u sebi samom u savršenom udvajanju nego razvijen, naprotiv, u onih hiljadu lica koja su isto toliko stvarnosti odvojene, isprekidane, neprijateljske. Ovo izlaganje je daleko od toga da kaže, ili da ne kaže, jednu stvar koja bi bila *njegova* tajna, izmiče sebi samom, ne pripada više sebi, razapeto kao što to jeste, između svih ovih oprečnih determinacija.

Pre nego o njegovoj mitskoj dubini, valja, znači, zapitati delo o njegovoj stvarnoj složenosti. Uхваćeno u granice stroge raznoolikosti, ono je, tako, potčinjeno suštinskom zahtevu: da bi se jedna stvar izrekla, potrebno je da ona u isto vreme kaže drugu koja nije nužno iste prirode; ona povezuje u veze jedinstvenog teksta više različitih linija koje je nemoguće deliti: nije reč o tome da se rastavi ono što se nužno sledi, nego da se prikaže raspored toga. Ono što delo kaže, to nije jedna ili druga od ovih linija, nego njihova različitost, njihova suprotnost, ona šupljina koja ih razdvaja i koja ih povezuje.

Ovo može da bude viđeno na osnovnom primeru. Stilistika omogućava da se identifikuju neki od problema koje mora da reši pisac kada je postavljen pre izvesne izbore, osobite i odsudne: između predašnje svršenog vremena i prošlog vremena, između priče u prvom licu i priče u trećem licu, da uzmemo samo najprostije situacije. Ovi izbori mogu da budu objašnjeni: ali pre nego što su tako opravdani, valja da budu ostvareni. No, aktivnost pisca nije ni samo, ni direktno »upravljana« stilističkim zakonima, definisanim radi njih samih: sasvim suprotno, ona je ta koja određuje ove zakone. Pisac nije neko ko »pravi stilistiku«, znajući to ili ne znajući: njegovo delo nije statut o tačnoj primeni. Pisac susreće izvesne specifične probleme kojima, pišući, donosi rešenje: nasuprot onima koje postavlja stilistika, ovi problemi, i rešenje koje ih stvarno konstituiše, nisu nikad jednostavni. Pisac uvek mora da reši više problema u isto vreme, na različitim razinama: nijedan izbor ne ide nikad sobom samim. Tumačiti, to je upravo svesti objašnjenje na identifikaciju jednog jedinog od ovih izbora: takav je jednostavni postupak što ga je Sartr, u čuvenom tekstu, primenio na Kamijevog *Stranca*. Istinsko objašnjenje odnosi se uvek na složenu stvarnost, gde se nužno susreću više determinacija; ono izmiruje efekte zakona koji pripadaju različitim oblastima stvarnosti. Zato u tkanju dela i susrećemo uvek rupe, protivrečnosti, bez kojih ono ne bi postojalo. Onda valja reći da je kretanje teksta sistematsko, ali da, nikad, ono ne može biti vraćeno na instituciju jednostavnog i potpunog sistema.

Jedan od suštinskih razloga ove složenosti jeste da delo ne dolazi nikad samo: ono je uvek određeno postojanjem drugih dela koja mogu pripadati drugim sektorima proizvodnje; nema prve knjige, ni nezavisne knjige, apsolutno bezazlene: novost, originalnost, u književnosti kao i drugde, definišu se uvek odnosima. Tako je knjiga uvek mesto razmene: njena autonomija i njena koherentnost plaćaju se cenom ovog alteriteta koji može da bude takođe, nekom drugom prilikom, alteracija.

Istinski čitati, znajući čitati i znajući šta znači čitati, to je ne pustiti da išta izmakne od ove mnogostrukosti. Naročito, osim nabiranja elemenata koji je sačinjavaju, to je videti, pre nego vezu, harmoniju ili jedinstvo, koji su isto tako deformacije i idealizacije, *razlog* njenoga procesa. Ne radi se, još jednom, o tome da se zapazi pritajena struktura za koju bi vidljivo delo bilo kao indicija, nego o tome da se *konstituiše ono odsustvo* oko kojeg se vezuje stvarna složenost. Tada će, možda, moći biti isterani oblici iluzije koji su književnu kritiku zadržavali dosad u vezama ideologije: iluzija tajne, iluzija dubine, iluzija pravila, iluzija harmonije. Decentrisano, izloženo, određeno, složeno: priznato kao takvo, delo nizikuje da dobije svoju teoriju.

* U jednom od ranijih poglavlja knjige P. Mašrea, *Za teoriju književne proizvodnje* (F. Maspero, Pariz, 1971.), iz koje je uzet i ovaj odlomak (prim. prev.).

Preveli s francuskog:
G. Stojković-Badnjarević i A. Badnjarević

zvonimir husic

sve što vodom putuje

PITANJE

Zar je ovo sve što trebam:
svjetlost sobe nešto knjiga
malo sjećanja malo nade
svakodnevnu ljubav
koja započinje i završava
istim riječima istom dosadom
kratke šetnje ravnodušnost prolaznika
obaveznu tugu neizbježnost pada
poneki osmijeh čašu alkohola
nevažne predstave bez sadržaja?

Pa i to je previše ako se odlučim
za jedan od mogućih poraza.

VESLAC

Sve što vodom putuje
na vašu me tromost podsjeća.
A još sam vas upozorio
mo sveudilj stojite
očekujući darove.
Kako me boli vaša sklonost besposlici.
Zar nisam govorio
da vodu prevaljujete zamasma.
Skupite to malo preostale hrabrosti
još me možete stići
pogrbljenog nad veslima.

SENTIMENTALNA PJESMA

Osim sjećanja
na licu više ničeg nemam.
Štoviše
bit će to prije lice slijepca
kojemu je ionako svejedno kuda gleda.
Kako smo mogli zanemariti
ono malo dobrote
što se sklopčala u nama.
Toliko me toga boli
te bih poput djeteta mogao moliti
prizivati davne slike
ali niotkuda odgovora.

ZENA S GOBLENOM

Drugujem s tišinom
u praznoj sobi na kraju svijeta
zagledan u dijete
što mi se sa slike
kao svjetlost prosipa po licu.
U taj čas
neka žena na balkonu
preko puta moje sobe
probada iglom
srce čovjeka na goblenu.
To me zaboli toliko
da od boli viknuh
žena ispusti iglu
prestrašena kritikom
toliko snažnim
da ga šuma u moje srce vrati.

*

Tko ugošćuje pticu nek se pjesmi nada
možda nas još neka blagost dodirne u
prolazu
ili naši poduhvati nemaju sadržaja.
Vrijeme ovo kako obnažiti
kroz nas tuđnji crna voda
vrijeme hudo
mrki sviraju glazbenici
arija što posrće do trošnog praga
blagi prizvuk smrti ima.

*

Sada znam: ucrtan u krugove
još mi je pokorno sagnuti glavu
to sječivo što spremate neka čeka izvršenje
možda je na redu moja najveća pogreška.
Budite strpljivi
dozvolite da još malo grijesim
zlatne ploče položim do vaših nogu.
Još bih se jedino usudio pjevati s djecom
jedino njihova pjesma nema tužan završetak
i kad vidim kako mi se mrtva ptica prema
oku ruši

*

Dočekujete vijesti
kako vas predosjećanje nije izdalo
mjera smrti prevršila se prije očekivanja
dok predio u kojem trunu sjećanja i slike
alkvareli tuđe
nagovještava
skori silazak u zemlju.

Na žalu kostiju već se ljeska moje rebro.

*

Još ste oni sklopčani u lišću
koji se u sumrak svjetlima rvu.

A put do vaših tajni vodi kroz inje.

*

Toliko želim umrijeti
te već sada
možda predaleko još od smrti
i od tebe
nosim kaplju kiše na tvrdom dlanu
dovoljnu
da me kao svjetlost u sebe primi.

*

ješa denegeri

ZAGREB: PO- JAVE OKO 1960.

Retrospektivni osvrt na umetničke procese što su se odvijali tokom poslednje dve decenije može otkriti postojanje pojedinih vremenskih punktova oko kojih se koncentrišu pojave i događaji čiji je karakter danas moguće tretirati kao simptome od posebnog interesa za analizu određenih duhovnih i kulturnih situacija. Jedan od takvih vremenskih punktova jeste u evropskom umetničkom horizontu period koji se u kritici često označavao pojmom »nakon informela« (Oltre l'informale), podrazumevajući pod time — zavisno od pojedinih sredina — godine između 1956—60., kada su se u mnogim umetničkim ambijentima mogla registrovati pomeranja ka ispoljenjima prvih znakova jedne bitno izmenjene konceptijske podloge čije su se alternativne granale između obnovljenih konstruktivnih i obnovljenih predmetnih usmerenja. No između ovih tada dominantnih stanovišta javljale su se u istom istorijskom trenutku i pojedine pojave koje nisu htele da ponesu ulogu programski postavljenih inovatorskih pozicija, no ujedno i pojave koje su ne toliko samim izražajnim oblicima koliko načinom ponašanja svojih nosilaca zasnivale neka od shvatanja što se, naravno u posve drukčijim iskustvima, povezuju sa osobinama onog senzibiliteta koji nalazi svoju konkretizaciju u pretpostavkama onih aktuelnih procesa vođenih ka post-estetskom i post-likovnom stadijumu umetničkog iskaza. U jugoslovenskim prilikama pojedine karakteristike ovih gibanja mogu se naći u nekim pojavama koje su se manifestovale u Zagrebu u periodu između 1959—1962: radi se ovde o jednom nizu događaja u kojima je uzimalo učešća mnoštvo domaćih i inostranih autora i u kojima su se ispoljila stanovišta jednog određenog shvatanja umetnosti što se razlikovalo sa onim tokom lokalnog »modernizma« koji je pokazivao preplitanje tradicionalnog umetničkog duha sa tada tekucim izražajnim formama, no ujedno i shvatanje umetnosti koje se isto tako nikada nije suštinski približilo onom fenomenu što se u pravo tada konstituisao unutar internacionalnog umetničkog pokreta Novih tendencija. Jer, više nego o stilskim ili jezičkim obrascima, radilo se ovde o jednom određenom stavu i odnosu prema poimanju same prirode umetničke prakse, poimanju koje je nastojalo da stoji podjednako daleko i od težnje ka građenju »kompleksa opusa« kao posledici kontinuiranog delovanja umetnika-profesionalca u smislu njegovog položaja u građanskom konceptu kulture, kao i od težnje da se vlastito stanovište pronade u prostoru zajedničkih idejnih i plastičkih načela unutar jednog u osnovi funkcionalističkog tretmana umetnosti u postojećem civilizacijskom kontekstu. Linija koju su zauzeli pojedinci o čijim će pogledima biti dalje ukratko govora kretala se u sledećem pravcu: umetničko delovanje shvaćeno je pre svega kao ispoljenje jednog idejnog stava koji nije računao na perspektivu postepene evolutivne razrade plastičkih vrednosti

slike ili skulpture, stava koji se nije želeo prilagoditi traženjima za estetizacijom ili spiritualizacijom konkretne realnosti, već koji je u krajnjim konsekvencijama bio determiniran gestom »negativne umetničkosti« (Artisticità negativa — prema terminu Argana) i koji je stoga nužno morao imati kratak život a samim tim i znatno suženi raspon uticaja. To, međutim, ne mora da ovim stanovištima ujedno umanji i karakter jednog posve određenog značenja koje nam se u današnjem trenutku čini tim indikativnije, budući da se u njemu mogu raspoznati refleksi shvatanja o prirodi i statusu umetničkog govora u situacijama kriznih i konfliktnih odnosa između uloge umetnika i uloge društvenog konteksta u kome on neminovno učestvuje.

Jedan verovatno nepotpuni kalendar događaja u kojima su se manifestovala upravo opisana umetnička stanovišta registruje niz sledećih podataka. Juna 1959. na II zagrebačkom trijenalu primenjenih umetnosti Vlado Kristl prikazuje nekoliko apstraktnih slika nastalih u vreme njegovog boravka u Chileu (Circo abandonado, 1958.), a novembra iste godine on u Salonu ULUH-a izlaže ciklus 12 pozitivna i negativa, sastavljen od dve serije od po šest belih, odnosno crnih slika. Radilo se o delima u kojima Kristl svesno ulazi u tematiku monohromatskog slikarstva čija je pojava kao aktuelni problemski pristup upravo sazrevala i čiju će prvu sintezu u evropskom umetničkom kontekstu Udo Kultermann postaviti 1960. na danas već istorijski izložbi Monochrome Malerei, održanoj u Gradskom muzeju u Leverkusenu. Februara 1960. na inicijativu Vere Pintarić-Horvat Galerija suvremene umjetnosti priređuje izložbu italijanskog umetnika Piera Rambauidija, čije slike i kolaži krajnje osetljivih i reduciranih hromatskih konfiguracija postavljene izvan dominantnih kompozicionih fokusa u duhu artikulacije »totalne plohe« upoznavaju našu sredinu sa jednom od najranijih post-informelnih pozicija nastalih na postavci »kontinuiteta« (Continuità), o čijem je značenju povodom istoimene rimske izložbe 1961. pisao Argan. Zagrebačka izložba Rambauidija pobudila je znatno interesovanje u jednom užem krugu umetnika i kritičara, potičući afinitete prema slikarskom izražavanju lišenom svake pridodate piktoralne artificijelnosti. Iste godine u Salonu ULUH-a zajednički nastupaju Knifer i Seder, kojom prilikom prvi izlaže svoje najranije meandre, dok drugi pokazuje platna nastala u duhu slikarstva materije koje, uz ono što je još od 1957. radio Ivo Gattin, spada među najradikalnije primere jugoslovenskog informela. Negde u ovo vreme pada i nastanak nekoliko izrazito minimalističkih crteža i slika Josipa Zannettija koji tada nisu bili javno izlagani, no čije postojanje potvrđuje više pouzdanih svedočenja. Godina 1961. je zapravo ključni period u hronici ovih gibanja: u maju, povodom održavanja muzičkog bijenala, otvara se izložba Slikarstvo-skulptura 61 na kojoj, pored niza drugih autora, učestvuju i umetnici čiji rad u duhu »negativne estetičnosti« obuhvata raspon od radikalnog informela (Gattin, Seder, Jevšovar, Horvat) do monohromnog slikarstva (Kristl) i ne-konstruktivne, minimalne geometrijske apstrakcije (Knifer), a početkom avgusta otvara se prva izložba Novih tendencija koja danas predstavlja istorijski datum evropske umetnosti početka 60-ih godina i kojoj osnovnu problemsku intonaciju daju stanovišta ne-scijentistički orijentiranih autora kao što su Manzoni, Castellani, Piene, Mack, Uecker, Mavignier, Dieter Rot i drugi. U isto vreme dolazi do osnivanja i intenzivnog delovanja grupe *Gorgona* čiji je inicijator bio Josip Vaništa, a u kojoj su se okupili još i Knifer, Kožarić, Seder, Jevšovar i Putar. Aktivnost članova Gorgone nije bila prvenstveno usmerena ka produkciji umetničkih objekata, već se njihova bitna preokupacija kretala ka zasnivanju jedne permenantne atmosfere ponašanja u kome su se izgrađivali posve precizni stavovi prema mnogim poja-