

## kamenčić

## slobodan bilkić

Sagnuvši se, prihvatio je među prste nekoliko kamenčića pijeska, odajući pri tom čovjeka koji je potpuno zaokupljen poslom kojeg trenutno obavlja. Pažljivo je odbacivao neprikladne kamenčiće što dalje od sebe, kao da se plašio da će ih, ako budu ležali bliže njemu, ponovo potražiti i tako sam sebi otkriti ličnu nesigurnost i neodlučnost koju, ipak, sebi nije želio da stavi na znanje. Njegov usredsređeni trud bio je uočljiv posmatraču sa strane — dalo se zaključiti: — On je toliko uložio truda u odabiranje pravog kamenčića da je u sopstvenom poslu postao nezamjenljiv.

Napokon se pridigao i odao se svjetlu u punom stasu: Bio je neuhvatljivo visok i neizmjerljivo širokih ruku, dok su mu noge bile kratke i neugledne, sasvim obične u odnosu na figuru; nos mu je bio dugačak da je u jednoj proporciji bio duži od samih nogu koje je on upravo posmatrao pognute glave.

U šaci je držao kamenčić koji je odabrao. On se nije vidio, ali se dalo naslutiti da je u ruci, jer je šaka dobila oblik stisnute pesnice.

Nasmiješio se, a zubi bljesnuše reflektorski.

Podigao je pogled, iz očiju je dolazila mulka i daleka grmljavina koja se zna roditi samo u duši, mjestu vječnih dogovaranja htjenja i tijela. Bio je zadovoljan: pronašao je što je tražio — sada može da krene niz drum kojeg ni on iz sve svoje visine i veličine nije mogao da ograniči. Na horizontu ostvarljivih želja njegov pogled gubio je jačinu i zbog toga je morao da krene.

Pokrenulo se ogromno tijelo tjerano težnjom da što prije uspije — noge su koračale korakom od sedamdesetak centimetara. I upravo u tome je rođen problem: — Suština nesklada između želje i ograničene realnosti.

S njegovih ruku otpala je gomila sitnih dlaka odajući mogućnost svjetlu da se uporedi s bjelinom njegove kože. Prsa su mu se širila i nadimala, ali ne od zamora već od nadirućeg majčinog mlijeka koje je kuljalo postojećim, ali zakržljatim stazama dojki. One su se neumoljivo odvajale od tijela i već su se ženski zanijhale odajući prvi stadijum kojim je on bio zahvaćen. Mišićave i nejednake butine, dlakave i muški neugledne i primamljive za suprotan pol, dobijale su svakim korakom oblik koji je sve više izdavao malopredašnji opis. Gledao je u svoje noge koje su mu postajale tuđe i primamljive. Pogledao je u gornju polovinu svoga tijela: Dojke, očišćenje čiste i neukaljanane hrane svijeta bile su krupne tako da su zajedno s bradavicama, smetale njegovom pogledu da stigne do potprsja. Bio je zadovoljan. Međunožje je primilo znatiželjni pogled odmjerenosti stvari i privremenih događaja — prihvatio je pažljivo i pobožno ud koji se odvojio od njega; podigao ga je i zadjenuo za uvo.

Koračao je nezaustavljivo putem i njegovu oblikovanje je time bilo nezaustavljivo.

Mlijeko se povlačilo. Dojke su krenule putem nazad. Butine su hitro i primjetljivo dobijale malje, a listovi nogu su gubili punoću oblika; postajali su ponovo mišićavi i muški oblikovani. Ud njegov je promijenio mjesto. Od malopredašnjeg, trenutnog, do iskonskog. Ponovo je bio tamo gdje je stvoren i nezamjenljiv.

Grmljavina oduševljenja prostrujala je njime: put se nastavljao, dokazi su bili na njemu. Pijesak je škriptao pod stopalima, trag je ostajao za njim, ali se gubio već poslije desetak koraka, jer nije bio konačan i istinski, nije postajao nezamjenljiv; bio je samo jedan od prolaznih uslova za kona-

čan cilj. Bilo je tako dobro, jer put nije dozvoljavao da se nesavršeni tragovi bilo kojeg duha ili tijela pamte i bilježe. Grudi su njegove potpuno promijenile oblik. Dlake na njima postale su dugačke i ukovrđane, ali svakim korakom ponovo su gubile to obilježje.

Svo tijelo je podsijevalo na nesazrelu figuru, ali upravo time ono je ponovo ispunilo jedan od oblika na njegovom putu.

Postao je dvopolac.

Iz zajedničkog pogleda sijala je odlučnost, u zajedničkim očima plele su se boje neizgovorenih dvojnih zaključaka i posmatranja, koji bejahu kratkotrajni i prolazni: svjesni da je svijest epilepsija prirode. Išli su dalje, ne zastajkujući, ne osvrćući se, ne želeći da se u njima probudi svijest o nesigurnosti puta. Koraci su nosili promjenu.

Nije znao koji ga oblik sada čeka, ali je shvatio i vidio da se Horizont pomakao prema njemu i to ga je ispunilo djelićem nalučivane i moguće pobjede. Iz tog djelića on je u trenu iscrpio ogroman dio snage za duh svoj.

Iz ruku su mu brzo i redom izbijala dugačka i snažna pera obrazujući pri tome moćno razvijena krila koja su u trenutku podsjetila na uobičajenu metaforičnu nakanu duše: Da poleti u svojim nastojanjima i željama. Noge su mu opernatile do ispod koljena, a stopala su se raširila u, dva puta po četiri kraka, ptičje prste. Nos i usta su mu se spojili savišti se opasno i prijetec na vrhu. Krajevi udova-krila su se opustili i vukli po pijesku, a čitav lik odavao je slicu praistorijske figure koja ne zna da li će da ostane vezana za zemlju ili će da se vine u nepregledne visine. Ono što je trenutno sjedinjavalo ova dva tijela jeste misao stvara — da poleti i otrgne se od nesavršenstva ptice — da se spusti na zemlju i otrgne varljivosti visina.

Ali, koraci ka horizontu i budućnosti bili su neumoljivi i moćniji od svega.

Velika i razvijena krila izgubila su svoje prepoznatljive odlike i sve više odavala udove stvorenja. Perje je otpalo s butina i noge su ostale samo noge, predodređene za napredovanje na tlu. Kljun se izgubio u nepovrat, te su njegovim nestajanjem i privremenim postojanjem nos i usta dobili razdvojene i zasebne oblike.

Oči su se spojile u jedinstvenom pogledu. On je išao naprijed.

Znao je da će samo potpunim skladom između duha i tijela postići savršen oblik:

Korak koji je zahtijevao da pruži ruku i otvori šaku u kojoj je držao kamenčić.

Kamenčić nije sijao, nije bio sveti, niiti posvećen; bio je običan dio pijeska, ali mu je bio potreban za konačnu pobjedu.

Horizont želja je pred njim.

Najjača želja uvijek je istovremeno: budućnost i življenje. Kada se konačno poistovjetio sa svojom težnjom, znao je, prestaće da bude ono što je bio do tada; postaće ne — on.

A, istovremeno, postaće: on.

Šaku, s kamenčićem na dlanu, prinio je ustima stavljajući taj komadić pijeska pod jezik.

U glavi mu je zujalo, grmljavina u pogledu je jačala, iskre novoga su vladale njime, tresao se — počeo je da govori.

Stajao je na onom nezamislivom mjestu koje je predstavljalo tačku u kojoj se spajao krug svijeta, u kojoj se dobijalo savršenstvo.

U posljednjem trenutku Stoljeća ljudi on se glasovito javio i iz tog glasa se nije dalo shvatiti ni saznati koje ga je osjećanje zahvatilo: Zadovoljstvo ili Razočarenje.

Ali, uspio je, jer je težio tome, ne znajući da li je sve trebalo tako da bude, ne shvatajući da li bi bilo bolje da je ostao za uvijek i samo na ljudskim vjekovima traženja, težnji ka nečemu. S kamenom pod jezikom, na posljednjem dijelu Puta stoljeća, javio se savršeno posljednji put, zauvijek — Tijelo mu je zajedno s dušom gubilo oblik, poprimajući novi.

Konačno mu je uspelo preobraženje. Postao je stvar.

UMETNOSTI I  
PRIRODA ILI  
PRIRODA  
UMETNOSTI

## ješa dengeri

Tema kojoj je Bijenale u Veneciji 1978. nastojao dati karakter kritičke interpretacije problema (a u čijoj su obradi učestvovali Jean-Christophe Ammann, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio i Filiberto Menna), tretirala je, zapravo, jednu od konstantnih osobina moderne umetnosti: to je, s jedne strane, bilo pitanje odnosa umetnosti i prirode (Arte natura), dok je, s druge strane, to bilo pitanje same prirode umetnosti (La natura dell'arte). Postoje, dakle, razlozi da se tema jedne izložbe, koja je u sebi inače krila niz nepotpunosti i praktičkih kompromisa, posmatra iz aspekta načelne mogućnosti zasnivanja njene teorijske i istorijsko-umetničke postulatice, budući da bi se putem raščišćavanja dilema u toj teorijskoj i istorijsko-umetničkoj sferi moglo doći do utvrđivanja pouzdanijih kriterijuma snalaženja u kompleksnim i protivječnim, ali ne i proizvoljnim tokovima moderne umetnosti. Kao posrednici u pokušajima utvrđivanja tih kriterijuma mogle bi poslužiti teze koje je Filiberto Menna, služeći se poznatom terminologijom Kandinskog iz teksta *Pitanje forme* (Almanah Plavog jahača, 1912), eksplicirao u onom poglavlju knjige *Artenatura* (Ed. Biennale di Venezia, 1978) u kojem se razmatra polaritet problematike Velikog realizma i Velike apstrakcije.

Menna se na samom početku suočava sa sledećom temeljnom pretpostavkom: na koji se način u modernoj umetnosti, za koju je karakteristična svest o autonomiji umetničkog jezika u odnosu na objektivnu predmetnost, razrešava pitanje predstavljanja te predmetnosti u plastičnoj strukturi slike; i nadalje, na koji način funkcionise umetnički jezik koji u modernoj umetnosti može postojati mimo obaveze predstavljanja, dakle može postojati kao jedna samooznačavajuća i samoregularajuća struktura. Činjenica je da unatoč te svoje karakteristične autonomne konstitucije, moderna umetnost i nadalje održava relacije s pojmom i fenomenom prirode: te relacije nisu, naravno, shvaćene kao jednosmerni pravci kretanja »od prirode do umetnosti«, i »od umetnosti do prirode« gde se predočavanje u strukturi slike odvija putem »transponovanja« naturalističkih podataka posredstvom parcijalno osamostaljenih crtačkih ili kolorističkih zahvata, čime se dobijaju dobro poznati hibridi poput tzv. apstraktnog pejzažizma i sličnih devijacija u stvarnom razumevanju autonomnog jezika umetnosti. Naprotiv, relacije o kojima je ovde reč takve su da se sama umetnost tretira kao jedna nova priroda, zapravo kao »priroda umetnosti«, što podrazumeva specifične znakovne artikulacije zahvaljujući kojima i dolazi do prevazilaženja svakog direktnog ili indirektnog reflektovanja realnosti u slici, da bi umesto tog reflektovanja realnosti umetnik sada radio na zasnivanju i verifikovanju realnih, što znači konkretnih koncepta i postupaka.

Kontinuitet analitičke linije Menna zapolinje slikom Georgesa Seurata (*Nedelja popodne na ostrvu Grande-Jatte* (1886), slikom u kojoj su po prvi put u modernoj umetnosti predstavljajući elementi, mada prisutni kao neophodnost istorijskog trenutka, potisnuti svesnim usredsređenjem umetnikove pažnje na čiste lingvističke zahvate, pre svega na razlaganje hromatske građe na njene elementarne jedinice, dok sâm prizor, koji formalno pripada žanru »pejzaža s figurama«, predstavlja u stvari inherentnu geometrijsku strukturu. Slika, dakle, nije više »isečak

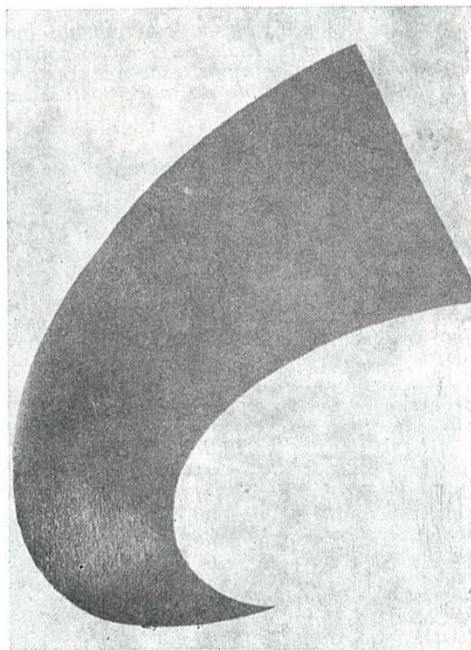
života», kao što su to još uvek dela impresionista, već je, pre svega, površina koja upućuje na procese zasnivanja autonomnog funkcionisanja pojedinih konstitutivnih faktora slikarskog jezika. Druga ključna etapa u ovom procesu sadržana je u Cézanneovom pozivanju na konstruktivnu, dakle antinaturalističku ulogu boje i na sistematsku postavku poteza unutar geometrijske armature forme, što izravno otvara put ka analitičkom kubizmu Braquea i Picassa, a zatim preko tog iskustva i ka ranoj apstrakciji pionira neoplasticizma i suprematizma. S Mondrianom i ostalim slikarima De Stijla, a onda u najradikalnijem smislu s Maljevičem, analitička linija dolazi do stadijuma krajnje a-ikoničnosti: s njegovim *Crnim kvadratom* (1913) težnja ka autonomiji slike dostiže teorijsku i ideološku postuluaciju čiste nepredmetnosti. Taj stadijum a-ikoničnosti, u delima pionira postepeno dostignut, postaje zatim polazište od kojega put dalje vodi sve do postavki minimalne i konceptualne umetnosti, čime se zaključuje dosadašnji istorijski i problemski tok analitičke linije, budući da se u tim pokretima sama umetnost definiše kao »poduhvat refleksivnog karaktera«, dakle kao »samoanaliza umetnosti« (C. Millet).

Ako je za pol Velike apstrakcije imanentna analitička komponenta, pol Velikog realizma oslanja se na evidenciju predmetnih podataka i stoga nužno sadrži figurativne elemente, čije se prisustvo u slici u načelu protivi strogim analitičkim procedurama. Utoliko je interesantnija kritička pozicija koju Menna zastupa u vezi s delima predstavljajućeg karaktera u rasponu od nadrealizma do hiperrealizma: u tim delima sadržani ikonični znakovi, dakle znakovi koji se odnose na određenu predmetnost, mogu takođe biti interpretirani po analitičkom ključu, naravno pod pretpostavkom da prevazilaze ravan direktnog opisnog odnosa prema realnosti i posredstvom specifične artikulacije tih znakova vode jednu vrstu diskursa o prirodi »slike« (predstave, imaza) u figurativnom slikarstvu i skulpturi. Upravo iz tog aspekta Menna analizira delo Magrittea, koji, po njemu, nije slikar oniričkih prizora, već je, zapravo, umetnik koji potpuno svesno postavlja pitanje funkcije ikoničnih paradoksa koji proizlaze iz protivrečnih odnosa konkretnosti površine slike i iluzionističkog tretmana predmeta predstavljenih na toj površini. Na liniji dalje razrade tog problema ikoničnih paradoksa temelje se operacije Jasper Johnsa, Jim Dinea i pojedinih hiperrealista (posebno skulptora Duane Hansona i Johna De Andrea), koji se ne bave doslovnim opisivanjem realnih prizora, već u stvari ispituju mogućnost postojanja one krajnje osetljive granice između realnog izgleda prirodnog modela i iluzionističke predstave tog istog modela datog u statusu »hiperrealnog« umetničkog objekta.

Prvi zaključak koji se može izvući iz analiza koje Menna sprovodi na primerima forme moderne umetnosti u polaritetu Velika apstrakcija (Veliki realizam, sastoji se u konstataciji da je ta umetnost u biti jedna vrsta neverbalnog jezika kojem je u osnovi strana svaka veza direktnog referencijalnog odnosa s prirodom. Menna pri tome pravi razliku između moderne umetnosti i umetnosti koja je samo hronološki savremena: prvim terminom naziva onu umetnost čiji su nosioci svesni teorijskih temelja vlastitog rada i gde se korišćeni znakovi mogu podvrgnuti jednoj internoj semiotičkoj kodifikaciji, dok drugim terminom naziva onu umetnost u kojoj manjka svest o tim teorijskim temeljima, a odsustvo te svesti uvođi izražajne pobude u područje »naivnog referencijalizma« (referenzialismo ingenuo), tj. u područje u kojem još uvek živi verovanje u mogućnost zasnivanja umetničke forme kao refleksa prirodne realnosti. Nasuprot tome, inače vrlo raširenom verovanju, Menna iznosi tvrdnju da se jezici različitih pozicija, koje on podvodi pod termin moderne umetnosti, nužno uključuju u od-

ređene postavke formalizacije, a upravo to su one postavke koje vode ka zasnivanju analitičke linije moderne umetnosti. Iz pozivanja na konkretne primere vidljivo je da za Mennu analitička linija ne podrazumeva samo reduktivne i čiste a-ikonične forme (u kontinuitetu od Seurata i Cézannea do minimalne i konceptualne umetnosti), već ona ujedno pretpostavlja i mogućnost uključivanja predmetnih i ikoničkih formi (u rasponu od Jasper Johnsa i pojedinih solucija hiperrealizma), s time što je u svim ovim formama svesno izbegnut ne samo svaki prirodni simbolizam, nego i svaka ekspresivna deformacija koja bi ometala funkcionisanje njihovog osnovnog spekulativnog polazišta. A da bi ukazao na karakter i reperkusije ovog odbacivanja prirodnog simbolizma i ekspresivne deformacije u ime jedne teorijski postularane analitičke linije moderne umetnosti, Menna se koristi pojmom »epistemološkog prekida, pojmom koji preko Althussera preuzima od Bachelarda s ciljem da time označi uvođenje strukture dela koja čine tok analitičke linije moderne umetnosti u ravni jednog specifičnog metalingvističkog diskursa.

Kritika koja koristi pojam »epistemološkog prekida« jeste, u stvari, kritika koja računa na mogućnost zasnivanja vlastitog naučnog statusa. Menna je, naravno, svestan da se kritika može u svojim postupcima istovremeno oslanjati na različite metodološke izvore, no on ovom prilikom ne teži kritici kao instrumentu praktičnog suđenja u domenu tekuće umetničke prakse, već ide za tim da kritiku koncipira kao jednu specijalističku disciplinu koja će uzimati u obzir iskustva lingvističkih, odnosno semiotičkih postavki. Stoga Menna napušta pristup istorijsko-umetničke dijahronije da bi se opredelio za pristup sinhronijskih približavanja problematskih područja nastalim u različitim vremenskim etapama moderne umetnosti. To je i razlog zbog kojega on može iz činjeničkih istorijsko-umetničkih zbivanja da izdvaja i onda paralelno prati samo one primere koji demonstriraju tokove Velike apstrakcije i Velikog realizma, te da unutar tih tokova međusobno približava dela različitih momenata nastanka. Sigurno je, naime, da između Seurata i Sol LeWotta, između Maljeviča i Ad Reinhardta, ili pak između Magrittea i Jasper Johnsa ne postoje nikakve stvarne stilske korespondencije, no pristupom jednog strukturalističkog čitanja formalizovanih jezičkih elemenata moguće



kazimir maljevič saviljivi trougao, 1917.

je ipak sva ta dela dovesti u kontekst jedne čisto teorijski utemeljene rasprave. I upravo taj zahtev za formalizacijom jezičkih elemenata jeste uslov koji potvrđuje mogućnost autonomne građe umetničkog dela: bez obzira na to da li se uključuje u tok Velike apstrakcije, ili pak u tok Velikog realizma, delo se zapravo uvek zasniva na jednoj određenoj internoj organizaciji vlastitih znakovnih jedinica, što dalje vodi do pretpostavke po kojoj su njegove spone s prirodom uvek sekundarne važnosti, čak i u slučaju kada umetnik ne izbegava pristup predstavljanja nekog realnog (prirodnog) motiva. Delo moderne umetnosti, u smislu kako ga shvata Menna, nije, dakle, mimetičko ni onda kada čuva sasvim čitljivu figurativnost prizora: radi se redovno o jednoj »veštačkoj« mentalnoj i manuelnoj tvorevini, budući da takvo delo — kako argumentira F. Panizza — »nije prirodno biće koje po nekoj ontološkoj privilegiji poseduje mogućnost neposrednog označavanja, već je ono, nasuprot tome, uvek plod učenja i sticanja tehničkih znanja«. Ako se pođe od ovih spoznaja koje, u stvari, potvrđuju mnogi problemski najaktivniji primeri savremene umetničke prakse, dolazi se konačno do zaključaka koji se inače provlače kroz sve teze što ih Menna zastupa u svojim tekstovima o analitičkoj liniji moderne umetnosti: to su teze po kojima se, umesto prenosa relacija »od prirode do umetnosti«, mora pre svega govoriti o »prirodi umetnosti«, pri čemu se pod tim terminom podrazumeva široko polje mogućnosti jezičkih artikulacija svojstvenih isključivo pojmu i praksi moderne umetnosti, artikulacija koje istovremeno čine istorijski i duhovni ambijent unutar čijih se određenja obavezno kreće mišljenje i ponašanje savremenog umetnika.

U svojoj prethodnoj knjizi *Proročanstvo za jedno estetsko društvo*, Menna je zastupao pozicije koje bi se danas mogle učiniti protivrečnim pozicijama što ih on iznosi u knjizi *Analitička linija moderne umetnosti*: tada je, naime, pisao o »prelazu umetnosti u globalnu estetičnost i u življeni život«, otkrivajući u edlovanju mladih autora »obnovljeni entuzijazam spajanja umetnosti života«. Treba, međutim, uzeti u obzir vreme i okolnosti nastanka obeju pomenutih knjiga: prva je, kako svedoči sâm Menna, pisana u proleće—leto 1968, dakle usred atmosfere izbijanja studentskog pokreta i angažmana ostalih progresivnih intelektualnih grupa, kada je došlo do širokog oživljavanja utopijske svesti i utopijske imaginacije, dok je druga pisana u vreme kada je već postalo jasno da alternativa manjinskih snaga nije mogla izazvati krupnije preobražaje unutar postojećih društvenih, političkih i ekonomskih odnosa. Koncentraciju na analitičke probleme umetničkog jezika i uopšte na probleme interne »prirode umetnosti«, Menna s pravom ne smatra skeptičkim povlačenjem u područje u kojem se više ne reflektuju procesi sasvim određenih društvenih zbivanja. Mada i sâm ukazuje na granice analitičkog pristupa umetnosti predlažući njeno povezivanje s ostalim medijima životne prakse, Menna podvlači važnost spoznaje o autonomnom karakteru umetničkih fenomena, budući da takva spoznaja doprinosi snaženju slobodnog ponašanja onih pojedinaca koji se na refleksivni i kritički način bave danas produkcijom ili analizom umetničkih sadržaja i značenja. Radi se, zapravo, o jednoj vrsti dubinske pripreme za buduće napore u pravcu zasnivanja »estetskog društva« po neostvarenom predlogu istorijskih avangardi prve polovine veka, a to je projekt za koji Menna veruje da još uvek nije izgubio poslednju mogućnost svoje efektivne realizacije. Stoga u današnjem stadijumu hladnog razlaganja konstitutivnih elemenata umetničkog jezika tinja još i nadalje vera u jednu vruću akciju preobražaja, kada će istorijske okolnosti ponovo otvoriti preduslove da se »priroda umetnosti« najzad transformira u realne životne dimenzije »umetnosti prirode«.