

više rezultat neke političke motivacije nego istinske radoznalosti za književnost kontinenta čiji međunarodni položaj možda i danas dobro ilustrira Plinijeva izreka »Ex Africa semper aliiquid novi« (iz Afrike uvek nešto novo).

Osnivanje posebnih biblioteka (*Cijeli svijet* Udruženih izdavača, *Mostovi Pomurske založbe, Poezija naroda* »Bagdale«) ima i prednosti i nedostataka. Osnovna je prednost specijalizacija biblioteke, što bi unaprijed moralno garantirati kvalitet izbora; osnovni je nedostatak tretiranje i afričke, i azijske, i djelomično čak i latinoameričke književnosti (koja nam je najpoznatija) kao nekog posebnog rezervata. Evo, nekoliko knjiga je tu svake godine; pogledajte, i to postoji! Takav didaktički pristup se može opravdati u sadašnjoj fazi upoznavanja afričke književnosti; ipak, on nije ono čemu bismo trebali težiti. Nije to dovoljno fleksibilan put kontaktiranja s književnošću čitavog jednog kontinenta.

Glavne odlike izbora djela rezultat su sadašnjeg interesa izdavača. Izbor se uglavnom pravi na osnovu sastavim slučajnih i sporadičnih informacija. Kriteriji su odviše individualizirani da bi bili dovoljno pouzdani. Naravno, kao ni prilikom provođenja iz drugih književnosti, nema apsolutno provjereno sistema prema kojem bi se izbor mogao načiniti. Pri izboru iz afričke književnosti nema čak ni traženja takvog eventualnog sistema, i upravo je to ono što u najvećoj mjeri degradira svaki izbor, bio on slučajno dobar ili slučajno loš, i oduzima svaku mogućnost profiliranja kontakta naše kulturne sredine s afričkom književnošću. Doista se ne zna šta se hoće; kad se ne zna, ne može se ni izabrat, a uz to se najčešće ne raspolaže ni relevantnim informacijama o tome koliko je neko djelo cijenjeno i popularno u samoj Africi, pa zatim koliko bi onda, eventualno, moglo biti i nama zanimljivo. Prilikom svakog kontakta među kulturnama vjerovatno prije svega treba voditi računa o razlikama, o eventualnom pronalaženju onih »pred-kritičkih kriterija«, koji osiguravaju uspostavljanje kontakta, a ipak ne dopuštaju da se različite stvari proglaše sličnim ili istim.

Sadašnji način odabiranja djela afričke književnosti teško može biti izraz »državno-političke usmerenosti«, a još više kulturne politike<sup>4</sup>, jer kad bi to bio, bio bi barem funkcionalan. Možda bi se u tom slučaju najčešće biralo ono što doista može biti kameničić u mostu među kulturnama, biralo bi se djelo koje osigurava komunikaciju, a njegova bi pojava bila popraćena bar minimumom kritički fundiranih napisu.

Opalko, čini se, ostajemo u zrakopraznom prostoru: ne uočavamo miti vrijednosti, djela, miti svrhu zbog koje ga predstavljamo u našoj kulturnoj sredini; ponajmanje se netko brine za posljedice tog akta. Alko bismo današnju situaciju usporedili s izborom, prijevodima i prezentacijom djela afričke književnosti šezdesetih godina u nas,<sup>5</sup> bili bismo, uprkos povećanju broja naslova koji se sad štampaju, začuđeni činjenicom da je stvarna intelektualna otvorenost prema zbiranju afričke književnosti u to vrijeme danas nadomjestio jedan čudan politički motiviran komercijalizam, u čijoj interpretaciji djela svih književnosti iz zemalja u razvoju, pa tako i afričke, dolaze do nas kao poseban rezervat što se maslinno useljava u izdavačke planove.

Treba na kraju reći slijedeće: kritičkog vrednovanja djela afričke književnosti u nas gotovo ni nema. Previđi se vrlo malo, pa je teško i očekivati promišljenu kritičku reakciju bilo prije, ili nakon izbora djela. Kao prvi i osnovni problem kritičkog vrednovanja pojavljuje se pitanje samog izbora. Ovdje je uloga izdavača izuzetno velika. Konačno, ako se i može misliti da je nepostojanje kritičke valorizacije djela vezano uz nedovoljno poznavanje afričke književnosti u širem krugu i publike i kritike, ne možemo s tim biti zadovoljni. Jer, problem razrješavanja »pred-kritičkih kriterijuma« ostaje bitno pitanje i prilikom prihvatanja djela što dolaze, ili će doći, iz drugih književnosti i kulturne, te se na sve ovo ne može gledati kao na nenakvbu našu velikodušnu žrtvu prihvaćanja »anonimnih«, ili kao na politički zadatki, već kao na stvarnu šansu da uspostavimo i održimo vezu sa svjetom koji je u našem povijesnom trenutku nosilac bitnih promjena na gotovo svim područjima zbiranja povijesti.

# od jedan ka beskonačnom: roman opalka i mario merz

ješa denegri

Za novu umetničku praksu karakteristično je da delo kao materijalni objekt nije više podložno formalnim i plastičkim uslovima artikulacije, već ono, naprotiv, prepostavlja zasnivanje i odvijanje jednog misaonog procesa u kojem fizička svojstva korištenih medija služe kao posrednici u eksploriranju konkretnih autorskih problematika. Završni stadijum dela ne određuje, dakle, prirodu njegovog istvarnog značenja: to je značenje sadržano u procesu samog konceptualnog funkcionisanja dela, što se nužno odvija po liniji jednog preliminarno utvrđenog operativnog zadatka. Dematerijalizacija umetnosti, koju konstatiše savremena kritika, ne predstavlja apriorno dokidanje fenomena umetničkog objekta: Barili ima pravo kada tvrdi da »nikakva spoznaja nije moguća bez nekog osjetilnog temelja«, pri čemu, ipak, ne može biti sumnje u to da nas u analizi umetničkog dela prvenstveno ne zanima instanca to »osjetilnog temelja«, već, naprotiv, instanca ispoznanje. Priroda takvog pristupa relativizira ulogu medija, pa se onda brišu granice između uobičajenih umetničkih i dosad ne-umetničkih izražajnih sredstava: sva su raspoloživa sredstva podjednako legitimni nosioci određenih individualnih ispoznanja, koje podržavaju manifestiranja nalaze u danas krajnje diversificiranom pojmu umetnosti. Stoga za novu umetničku praksu više ne važe kvalifikativni homogenog »stila«, utvrđeni po srodnostima konstitutivnih osobina forme: međusobne bliskosti mogu posedovati dela vrlo različitog spoljašnjeg izgleda, kao što, s druge strane, slični materijalni objekti mogu sadržavati sastavim drukčije polazne motivacije i drukčiju finalnu značenja. Razumljivo je da svi ovi momenti zahtevaju od kritike obazrivo i detaljno analiziranje umutarnjeg smisla konkretnih umetničkih pojava: jer, one se više ne nude vizuelnim kriterijumima »ukusa«, već zahtevaju rigoroznu rekonstrukciju omog misaonog toku kojim se u svome radu kretao sam umetnik, a tek nakon izvršene verifikacije čitavog niza predloga i rešenja moguće je pristupiti donošenju zaključnih konstatacija.

Čini se da bi ova polazna teza mogla biti demonstrirana primjerima dela dvojice umetnika koji pokazuju određene srodstve problemskog pristupa, predstavljenih, međutim, u posve različitim medijima i tehnikama: Roman Opalka i Mario Merz zasnivaju svoj rad na motivu beskonačnog brojnjog niza (naravno, s bitnim razlikama u prirodi tog brojnjog niza), pri čemu su materijalna svojstva objekata kojima ekspliciraju svoje tematike do te mere drugačija da bi, sudeći na osnovu spoljašnjih označaka dela, među njima teško bilo uspostaviti sponu bilo kakvih relacija. No, mogućnost približavanja problematika njihovih dela dopušta onaj temeljni preuslov po kojem je u oba ova slučaja »transcendentalna logika ispred formalne« (kako povodom određenih konceptualnih pristupa govori Barili): bitno značenje dela sadržano je u onom misaonom procesu koji umetnik, kao konstantnu tematiku svoga rada, provlači kroz čitav niz objekata koji služe kao kanali manifestiranja tog misaonog procesa, pri čemu su oblici tih objekata s plastičke i estetske strane od sekundarnog važenja. Materijalna grada tih objekata poprima, naime, funkciju »partiture« iz koje se čita konceptualna isuština dela, čije je bitno razumevanje uslovljeno prelaskom od fizičko-perceptivnog na misaoni nivo komunikacije.

## OPALKA

Od 1965. Opalka, zapravo, radi jedno jedino delo: na uvek standardnim dimenzijama platna (1,95x1,35 cm) on u gustim horizontalnim redovima ispisuje progresivni niz brojeva, počevši od broja jedan nadalje; 1975. došao je otprilike do dva miliona. Prema takvom osnovnom konceptu svako pojedino delo samo je sekvenca jedne celine i karakteristično je da svi ovi radovi nose naziv »detalji«, uz označku 1965. kao godine nastanka. Nebitno je, dakle, kada je neki konkretni »detalj« doista izведен: on nema označku stvarne godine svoje realizacije, već samo označku zasnivanja osnovne ideje koju umetnik mijenja ni za trenutak napustiv ili modifisirao već više od pune decenije. Ipak, postoji u Opalkinom metodu nekoliko parcijskih, ali i svesno izvršenih odstupanja. »Veliki detalji« (kako Opalka naziva radove na platnu, u formi slike) nastaju isključivo u vreme njegovog bo-

<sup>1</sup> Young, Peter: Tradition, Language and the Reintegration of Identity in West African Literature in English, *The Critical Evaluation of African Literature*, ed. Edgar Wright, INSCAPE Publications, Washington, 1976.

<sup>2</sup> O afrikanstvu ili »afričnosti« u afričkoj književnosti vidi npr. Egudu, R.N. »Africanity in Modern African Literature«, FESTAC, Lagos, 1977, ili Vincent, Theo, isti naslov referata, FESTAC, Lagos, 1977.

<sup>3</sup> Afrikanci su u pravilu bilingvisti, tj. služe se s najmanje dva jezika, bilo da se radi o domaćim (kontakti među plemenima) ili bivšim kolonijalnim jezicima. Upotrebu kolonijalnih jezika posebno je potencirao i još uvijek podržava čitav sistem obrazovanja. Logično je da se u jezičnom izrazu afrički pisaca očitav različiti jezični utjecaji. Vidi npr. Alexandre, Pierre: *Langues et langages en Afrique Noire*, Paris, Payot, 1967.

<sup>4</sup> Vidi o tome: Vansina, Ian: *De la tradition orale*, Tervuren, 1961.

<sup>5</sup> Bratij, Drago: Prevdolačka praksa između teorije i kritike, *Polja* 249/79, str. 25.

<sup>6</sup> Bibliografija u nas objavljenih knjiga iz afričke književnosti 1950–1969. Književna smotra, Zagreb, br. 8/71, str. 21–22.

ravka u ateljeu u Varšavi, a napred navedeni format jeste ona najveća mera koju dopušta mogućnost iznošenja dela kroz vrata umetničkog ateljea, dok »listovi s putovanjem« (rađeni tušem na papiru, u formi crteža) nastaju u vreme kada autor, zbog potrebe odsustvovanja iz svog uobičajenog radnog prostora, ne-ma uslužu za rad na velikim formatima. Uz to, »veliki detalji« (slike) rađeni uljem na platnu pokazuju postepeno, iako jedva vidljivo, stepenovanje od sivog ka belom tonalitetu, što bi u daljem odvijanju ovog stepenovanja dovodilo do ispisivanja belih brojeva na belom fomu, tj. do potpune nečitljivosti zapisu na ovim podlogama. Progresiju ovog stepenovanja Opalka je apoksimativno proračunao, tako da bi do stadijuma potpune beline mogao doći tek za dvadeset godina posle početka rada, pri čemu bi odvijanje brojnjog niza istiglo do cifre 7,777,777, mada ni dolazak do tog stadijuma ne bi uslovjavao obavezni prestanak rada, koji se u principijelnom smislu usmerava ka virtuelnoj beskonačnosti do koje, naravno, ne može stići upravo zbog konačnosti umetničke egzistencije.

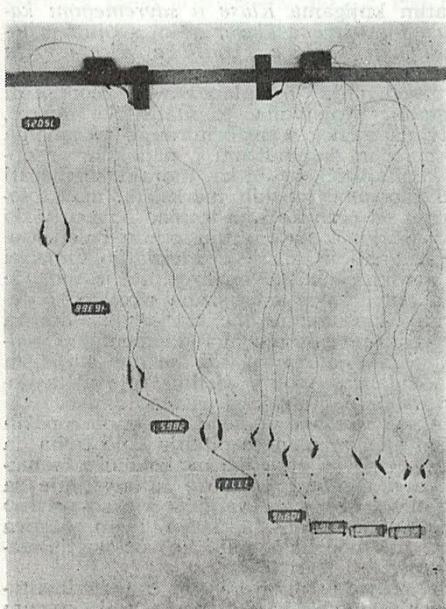
Mada nastaje korisćenjem tradicionalnih slikarskih sredstava (platno, četka, boja), Opalkin rad nije slikarstvo: sâm Opalka tvrdi da on nije slikar, već samo izviđač vlastite ideje. U tehničkom smislu njegov postupak čini jednu vrstu slimbioze pisanja i slikanja, no u smislu značenja to je, zapravo, specifična konceptualna propozicija, koja umesto u ovoj tendenciji inače dominantne komponente analize sadrži momenat spekulacije o subjektivnom interpretiranju fenomena vremena. Odlukom da se upusti u jednu operaciju koju će obavljati tokom svoje celokupne aktivnosti, kao i načinom rada koji se odvija u serijama načelno uvek identičnih dela, Opalka nesumnjivo deli ona iskustva koja u umetnosti teže elimišanju svake slučajne i nekontrolisane akcije: za njega je umetnički rad u svakoj etapi svoga odvijanja potputno svesni izbor u kojem umetnik tačno zna čemu teži i zašto se opredeljuje za upravo takvu vrstu intervencije. Ova unapred postulirana svest o prirodi vlastitog rada uslovjava odsustvo svih arbitratnijih zahvata u zasnovanju osnovnog koncepta, kao i u postupku demonstriranja tog koncepta: nikakav estetski učinak ne igra ulogu u građenju Opalkinog dela, svaki od »detalja« ovog neprekidnog niza ima nezamenljivu i međusobno potpuno identičnu vrednost, što znači da je do kraja odstranjen momenat »uspešnog rešenja«, iznađen u toku sâmog procesa. Po takvim osobinama, Opalkin pristup pojmu umetnosti stoji na pozicijama bliskim shvatanjima američkih minimalistika, s jedne, ili Burena, s druge strane. No, za razliku od ovih krajinje impersonalnih primera, u Opalkinom radu postoji jedna indirektno prisutna egzistencijalna dimenzija, i Bonito Oliva ima pravo kada ovim povodom govori o manifestaciji »stotičke svesti«, ili kada umetnikov karakteristični postupak povezuje s metaforom Sizifovog napora. Očito je, naime, da tim zapisivanjem konstatne numeričke progresije Opalka gotovo fatalistički registruje proticanje vremena vlastitog postojanja: svaki zapisani broj jeste, zapravo, jedan trenutak njegovog života, a budući da je tok tog brojnjog niza ireverzibilan, to je u ovom postupku zapisivanja implicitno prisutna spoznaja o neumitnosti entropije životnog vremena. Iako sâm koncept Opalkinog dela zamišljen kao načelni put »od jedan ka beskonačnom«, jasno je da ova progresija mora imati svoj završetak, i to, naravno, stoga što se iniciranje brojeva ne obavlja uz pomoć nekog automatskog brojača, već putem neposredne biološke pulsacije umetnikove ruke. Razumljivo je, uostalom, da je Opalka u potpunosti svestan ovakvog značenja svoga rada, o čemu govori sledeća njegova tvrdnja: »Moj rad želi da pokaže da se izuzev vremena ništa dru-

go ne menja... Moja organska struktura menjala se svakoga dana, no ja želim imati iluziju da je ona uvek ista«. A da bi demonstriroao ovu svoju tezu, Opalka je izveo sledeći manevr: u martu 1974. priredio je u galeriji »John Weber« u New Yorku samostalnu izložbu na kojoj je prikazao sedam »velikih detalja« (slike) i petnaest »listova s putovanjem« (crteža), a onda je tačno godinu dana kasnije, u martu 1975., u istoj galeriji i, stavše, na potpuno istim mestima, izložio takođe potpuno isti broj dela istih tehnika i dimenzija. Spominjanja razlika među ovim delima sastojala se jedino u drugačoj numeričkoj progresiji zapisanoj na izloženim površinama, a bitna razlika sadržana je u činjenici da je u toku rada na delima obeju seriju bio registrovan određeni pomak u ikonačnosti umetničkog životnog tolka.

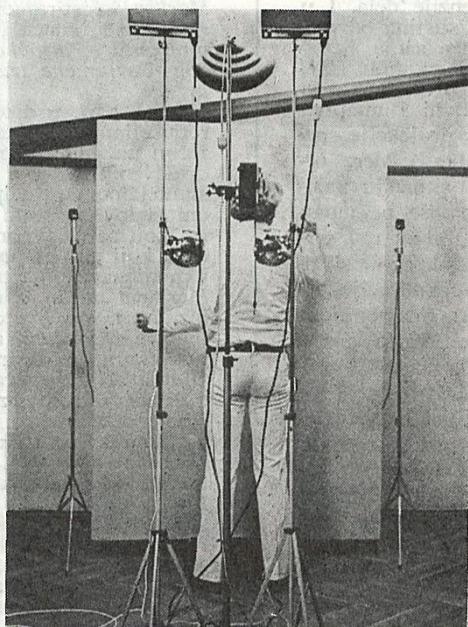
## MERZ

Dok je karakter Opalkinog brojnog niza linearan, Merzov niz »od jedan ka beskonačnom« izveden je rapidnim skokovima, odmerenim po jednoj određenoj zakonitosti progresije: radi se o primeni principa serije Fibonaccija, koja se zasniva na pravilu po kojem svaki sledeći broj niza nastaje izumiranjem vlastite vrednosti s vrednošću prethodnog broja. Na primjer, nasuprot linearном nizu 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 itd., serija Fibonacci formira sledeći niz: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 itd., načelno do beskonačnog. Za ovu ideju Merz se odlučio činom appropriacije: princip serije Fibonacci utemeljio je još 1202. godine poznati srednjovekovni matematičar opat Leonardo iz Pise, i kao što su pojedini autori usvajali predmete i ugradivali ih u svoje oblike, tako je Merz 1970. usvojio jednu već postojeću mentalnu strukturu i na njenim načelima zasnovao svoju konceptualnu propoziciju. Ovdje treba uzeti u obzir podatak da Merz pripada krugu protagonista italijanske »siromašne umetnosti« (*Arte povera*), koji su u jednom trenutku bili preokupirani problemom prime-ne raznih energetskih izvora u konstituciji umetničkog procesa. I dok su, na primer, Anselmo ili Zorio primenjivali zakonitosti fizičke energije, Merz je izradio mogućnost uključivanja tog energetskog počela u vidu impulsa jedne određene misaone operacije. Upravo za to mogla mu je poslužiti tematika serije Fibonaccija, koja u sebi sadrži ideju samoregenerišućeg organskog rasta: ovde brojni nizi ne nastaju mehaničkim zbranjajem uvek istih jedinica, nego do njega dolazi nekom vrstom »oplodnjek« brojeva, dakle, procesom u kojem brojevi kao znakovi apstraktnih veličina dobijaju ulogu bioloških nukleusa koji formiraju rast jedne gotovo organske progresije. Serija Fibonacci jeste nešumjivo logički zasnovani sistem, no ona je ujendo i sistem koji prevazilazi logiku racionalne determinacije, dostižući dimenziju dialektičke samoreprodukcije svojstvene prirodi vitalnih bića.

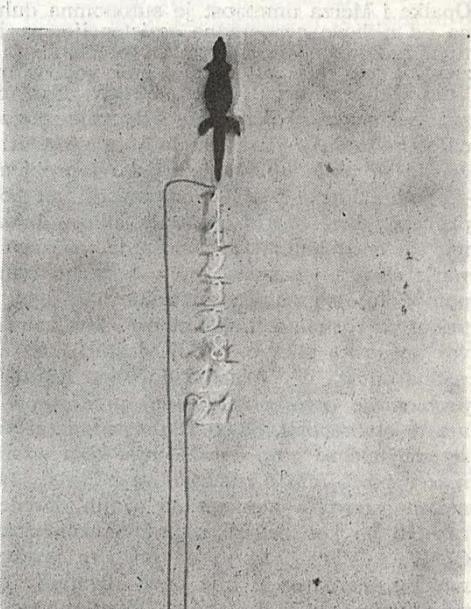
Problem individualizacije Merzove umetnosti nije se, dakle, sastojao u izboru početnog koncepta (koji, kao što smo videli, on zasniva na appropriaciji principa serije Fibonaccija), već je bio sadržan u načinu na koji je taj koncept isproveden kroz različite materijalne posrednike. Radilo se ovde o problemu predstavljanja osnovne mentalne sadržine dela ili, tačnije, o problemu iznalaženja različitih modusa senzoričalne verifikacije jednog konstantnog i uvek identičnog konceptualnog obrašta. U svojoj praksi Merz je pokazao svu raznolikost mogućnosti objave jedinstvenog značenja u krajnje različitim označiteljima: princip serije Fibonaccija je najpre interpretirao putem grafičke projekcije brojnih znakova na listovima papira, zatim je te znakove



Mario Merz, serija fibonacci, 1971.



Mario Merz, serija fibonacci, 1971.



Roman Opalka, rad na »detalju«, 1965.

preveo u status objekta i, najzad, u status ambijenta, varirajući pri tome u svakoj od ovih kategorija niz različitih tipova objekata i ambijenata; nadalje, istu osnovnu ideju primenio je i u mediju fotografije i u mediju knjige umetnička. Poslednji Merzovi zahvati sadrže uključivanje motiva serije Fibonacci u arhitektonski prostor (kao što to pokazuje rad »Stolovi za 34 osobe«, 1974–75, realizovan u napuštenoj fabričkoj u okolini Stuttgart-a), a uz to on predviđa i mogućnost konstrukcije jedne zgrade u kojoj bi raspored unutrašnjih prostorija bio formiran na principu progresije serije Fibonacci.

Celant je ukazao na jednu karakterističnu osobinu Merzovog rada: na osobinu da se apstraktna sruština serije Fibonacci, prviobično registrovana u grafičkim znakovima brojnjog niza, tako adaptira i prenosi u konkretnu materijalnost predmeta i prostora. Iako je, dakle, krenuo od apstraktnog i simboličkog načela, Merz je od samog početka primene ovog načela išao za tim da svome delu prida realnu topološku i antropološku dimenziju: to nastojanje uputilo ga je najpre ka izboru siromašnih i prirodnih materijala, korišćenih u konstrukciji objekata, zatim ka prenosu tih materijala i objekata u raspone arhitektonskih prostora (od građenja arhetipskog oblika ekskinske nastambe — iglooa, pa do uključenja u već kodificirani kulturni ambijent Guggenheimovog muzeja F.L. Wrighta), te najzad do uvođenja samih ljudi u saстав akcija, kao što to pokazuje rad u kojem je progresija brojnjog niza serije Fibonacci ilustrovana prisustvom osoba koje sede za stolovima u restoranu. Tim povođom Merz je zapisao: »Jedini stvarni zbir jeste zbir živih ljudi«, naglašavajući još jednom da ga u čitavom ovom poduhvatu adaptacije načela serije Fibonacci ne zamira sama mentalna podloga odabranog načela, već da ga, pre svega, privlači mogućnost izazivanja konkretnih fizičkih i životnih situacija koje mogu nastati na temelju faktičkih modifikacija apstraktne biti tog istog načela. Kada se uoči ova osnovna karakteristika Merzovog rada, postaje jasnila sugestija Bonita Olive kojoj u njemu vidi »polje intervencije ika jednom ideološkom cilju«. Sâmo opredelenje za iregularnu logiku serije Fibonacci, koja u sebi sadrži ideju organskog i biološkog rasta i suprotnog anorganiskog i mehaničkog progresiji linearne niza, predstavlja, u stvari, stav odbacivanja scijentističkog racionaliteta na kojem se temelji operativni funkcionalizam. Sličnu misao o karakteru značenja Merzovog dela iznosi i Grégory Müller: »Merzovo otkriće Fibonaccijevih brojeva, jednog medijevalnog i pre-kartezijanskog pravila koje se nalazi u prirodi, primer je njegove preokupacije shvatanjem realnosti s onu stranu pozitivističkih objašnjenja«. Jasno je da ovakvim izborom Merz zasniva jednu kritičku interpretaciju dominantne fisionomije savremene kulture, što je, uostalom, istav svojstven svim pripadnicima »siromašne umetnosti«. Taj je stav sadržan u strategiji svesnog otklona od limitiranja umetničkog delovanja u praksi produkcije fijskih estetskih objekata, čemu oni suprostavljaju stalnu izmenu izražajnih postupaka, medija, oblike i prostora rada utemeljenog, međutim, na jednoj čvrsto određenoj problemskoj i ideološkoj orijentaciji.

\*  
\* \*

U poglavljiju »Model naučnih jezika«, svojoj studiji o konceptualnoj umetnosti, Filliberto Menna navodi primere Hanne Darboven, Mel Bochnera i Bernara Veneta kao umetnike koji u svome radu koriste postavke numeričkih selcvencija. Korišćenje brojnjog niza u Opalki i Merza drugačije je prirode: ono se ne podvrgava tomu strogo naučnom modelu, mada podrazumeva naglašenu meru objektivnosti metoda koji, u stvari, vodi ka zasnivanju čvrste i konstantne problemske dimenzije dela. I u Opalki i Merza umetnost je autonoma duhovna sruština odvojena od njihove neposredne egzistencije, pa je istoga sâma struktura rada oslobođena svih ekspresivnih i sentimentalnih iskaza. No, delo ovih autora nije ipak vodenem putem procedura analitičkog istraživanja: ono, naprotiv, kroz objektivni i unapred zadati koncept brojnjog niza ostvaruje mogućnost projekcije specifičnih modusa »individualnih mitologija«. Opalka i Merz organski se uključuju u istorijsku i problemsku situaciju post-formalne i post-estetske umetnosti, na koju se više ne mogu primeniti kvalifikativni strukturni stilovi i jezika: njihov rad primer je onog autorskog pomašanja u kojem umetnik svoje delovanje shvaća i zasniva kao vid potencirane personalizacije, uz pomoć kojoj se izdvaja van zahteva za monolitnom fisionomijom prisustva u realnosti. Umetnost se danas ne podvrgava nikakvoj apriornoj slici o svojoj vlastitoj prirodi, no, uprkos tome, većina autora ne pokazuje dovoljno naštojanja da prostore ove problemske otvorenosti ispunivaju predlozima svojstvenim zahtevima te otvorenosti. Sâma iskustva umetničke produkcije počinju se javljati kao nova ograničenja, koja vremenom poprimaju karakter postojećih formalnih standarda. Istovremeno bliski po nekim osnovnim momentima svojih opredelenja i ujedno vrlo različiti po konkretnim načinima ekspliciranja tih opredelenja, Opalka i Merz uklazuju na primere prevazilaženja svakog formalnog standarda u ime onog shvanja umetnosti koja svoje postojanje postiže negacijom sâme mogućnosti dolaska do statične tačke finalnih rezultata.

## poulantzasova teorija o transformaciji kapitalističke države

musilja muhović

Dvadeseti Kongres Komunističke partije Sovjetskog Saveza, odnosno njegova inauguracija procesa dekulturnizacije, i to kako u prvoj zemlji proleterijske revolucije, tako i u onim zemljama čije su komunističke partije slijepo izvršavale zadatke politike i teorije »velikog« Staljina, omogućio je teoretičarima marksističke orientacije zapadnoevropskog podneblja samostalne i slobodno istraživanje isvekolike stvarnosti, kao i razradu nove strategije, odnosno, otvorio je itim teorijskim istraživačima vrata za redefiniranje puteva i sredstava za uspostavljanje novog, ljepšeg života kroz negacije emancipiranog roststva.

U sutoru opulentne, raskošne i represivne civilizacije, dakle u stvarnosti, gdje je čovjek bačen u hipohondriju i kao takav frustriran od zadovoljavanja istinskih ljudskih potreba, čije prepostavke istina, ali uvijek na nov način, vrebaju čovjeka na smrt, djeluje kritički progresivni duh koji poziva radničku klasi i sve druge progresivne snage na transformaciju svega opistojećeg, dakle, djeluju oni teoretičari koji svojim teorijskim i praktičko-političkim refleksijama otvaraju mogućnost, a danas pretovrenu u realnost, u zahtjev polovnog preispitivanja aktualiteta Marxeve misli. Naime, mnogi pisici sociološke, filozofske i politološke literature, u svojim refleksivnim demonstracijama, često se pozivaju na Marx, kako onog »mladog« tako i »zrelog«, odnosno na Njemačku ideologiju kojom je, navodno, izvršen »epistemološki rez«. No, taj poziv, po našem sudu, ispunjen je njihovom nesposobnošću da uvide kako snaga i aktuelnost njegove misli nisu vidljive strogom podjelom na »mladi« i »zreli« period intelektualnog i praktičko-političkog djelovanja.

Sigurno je tačno da je takav pristup Marxovom promišljanju isvekolike stvarnosti omogućavao da se sruština njegove misli ponašala kao papirică bačen na talase uzburkanog mora. I zato mnogobrojne njene interpretacije nisu mogle, ili nisu htjele, shvatiti da je Marx, kako to pravilno zamjećuje Vanja Sutlić, sav u transu, onom »preko« koje ne znači ništa nego revolucionarno ulaganje u omogućavajuće podrijetlo svijeta samog i iznošenje novog bar kao zadatka-obratnom u smjeru povijesti, u djelu na vidjelo.

Svim tim interpretacijama zajedničko je to što uviđaju da opstojeci kapitalistički inačići proizvodnje na terenu zapadnoevropskog visokorazvijenog industrijskog svijeta, više nego ikada, ispunjava se novim, savršenijim oblicima otuđenja čovjekove ličnosti. Sve te interpretacije, u koje treba smjestiti u Pulancsovuu (Poulantzasovu), koje se javljaju na tlu ZAPADNE EVROPE, potaze od zajedničke teze o nužnom transformiranju kapitalističke države, uz očuvanje svih onih progresivno-demokratskih tekovina koje su stečene velikim buržoaskim revolucionima.

Autor o kojem raspravljamo predstavio se našoj stručnoj i široj javnosti svojim pogовором za Althusserovu studiju *Za Marks*, insistirajući da se pomenuju studija ishvati kao djelo od »kapitalnog značaja«, zatim knjižgama *Klase u savremenom kapitalizmu i Politika vlasti i društvene klase*, zatim svojim prilogom *Savremene transformacije države, politička kriza i kriza države*.

Svakako, prilikom rasudišavanja o Pulancsovim teorijskim refleksijama, o esencijalnim svojstvima kapitalističke države, zatim načinima i sredstvima njenog transformiranja, svojstvima društvenih klasa u suvremenom kapitalizmu i, napokon, o supstančijalnom principu kapitalističkog bitka, moraju se uvažiti oni sudovi prisutni kod zapadnoevropskih marksista, marksologa, koji se uglavnom kreću od onih koji ga totalno odbacuju do onih koji ga pompezo veličaju. Iz naše ekspozicije o Pulancsovim referenčnjima može se zamjetiti da je neadekvatno tumačiti Marxovu misao iz ugla strukturalističke analize, niti je moguće biti na nivou Marxeve, autentičnog marksizma ulikoliko se tumači kategorijalni aparat, odnosno pojedine kategorije Marxeve naukovane, a da im se često ne poznaje ni fundamentalno podrijetlo. S druge strane, ne možemo prihvati ni ona stajališta koja zagovaraju tezu da Pulancas svojim djelima nije ništa dobio suvremenog marksističkog i uopće društvenog misli.

Imajući na umu ove već iskažane ocjene zapadnoevropskih sociologa i filosofa, nužno nam se nameće pitanje koje treba da bude istočer naše rasprave. Ono se otprikljike ovako može formulirati: otkuda tako veliko teorijsko i političko interesiranje za strukturalistički pristup Marxovom naučavanju, odnosno pristup raznim stavovima kapitalističkog realiteta, zatim, zašto njegova stajališta koja bi trebala biti područje političke sociologije izazivaju mnoge rasprave, pohvale i kritike?

Naime, Pulancaseva ispitivanja države i svih njenih institucija u takozvanom organiziranom kapitalizmu, koji raznim sredstvima pokušava prikriti i mistificirati protivrječja kapita-