

postavljeno na početku ovog teksta: metafora koja izjednačava »oponašanje teksta« s otmicom čovjeka, uspostavlja između teksta i čovjeka odnos homologije. Tekst se, kao i čovjek, stvara napetošću između znanja i života, sukomonom između onoga što je opće, vanjsko, prenosivo i konstituirano statičnim odnosom sadržavanja, na jednoj strani, i onoga što je pojedinačno, neponovljivo i neprenosivo, unutrašnje i dinamično zbog imanentne protutječnosti, na drugoj.

Homologija »tekst — čovjek« otkriva, međutim, dvojbenost pojma plagijata: kako oponašati život, ono što je pojedinačno, neponovljivo i neprenosivo? Moguće je, naravno, oponašati onaj plan teksta koji uspostavlja odnos sa znanjem, dakle postupke konstrukcije (ako se pod postupkom smatra određeno tehničko rješenje koje se svojim ponavljanjem uspostavlja kao pravilo), sisteme ideja kojima se modeliraju »beskonačnost«, odnos teksta s jezikom. Ali je isto tako moguće »oponašati« čovjeka kao organizam, kao kibernetički stroj koji »ulaznu informaciju« u obliku hrane pretvara u energiju »izlazne informacije«; najbolji dokaz za to su četiri milijarde ljudi koji se u ovom času međusobno oponašaju svojim organizmima. Rješenje nudi činjenica da je čovjek i tijelo, životom izuzeto biće s krajnjem pojedinačnim odnosima u okviru organizma, sa samo sebi svojstvenom intencijom osnovnih funkcija organizma, o čemu dovoljno govori duboka mudrost policije koja ljudje prepoznaće po otisku prsta, specifičnoj anomaliji srca i deformaciji uha, a ne po činjenici da imaju prste i srce (ili po potpisu koji je, također, sadržan u znanju, dakle prenosiv, dakle podoban za oponašanje). Tijelo nije moguće oponašati, kao ni samu ovomu tijelu svojstvene energetske impulse koji ga obilježavaju životom. Isto tako nije moguće oponašati tijelo teksta, samo njemu svojstvene impulse koje stvara napetost između zanata i pojedinačne potrebe za govorom, smisla (kao ukupnog znanja) i vlastite, pojedinačne intonacije, između motiva (kao kulturološke kategorije, dakle činjenice znanja) i motivacijskih spletova kao sredstava fabula-

cije (dakle, formuliranja segmenta svijeta u njegovoj krajnjoj pojedinačnosti).

Naravno, sve ovo važi samo za one tekstove koji zaista imaju tijelo, pa prema tome i život, dakle za uspjele i dovršene umjetničke tekstove (iako je ova napomena suvišna, jer oni tekstovi koji nemaju tijela nisu ni umjetnički, ako je umjetnost određena svojom ambivalentnošću) koje je moguće imitirati, ali ne i »plagirati« (dakle, oponašati kao konstruktivne sisteme, ali ne i oponašati kao tijelo). Jedini način da se stvari plagijat takvoga teksta ponudio je Borges, čiji junak hoće da napiše »Don Quijota« koji će u svim grafičkim znakovima biti identičan Cervantesovome, ali će svakome iskazu Menart (Borgesov junak) »uduhnuti« svoju »psihičku energiju«. Naravno, Borgesova ironična perspektiva pokazuje nemogućnost plagijata konstruiranjem groteske situacije (ako mu je komentiranje plagijata uopće bila jedna od namjera), ali ta situacija konotira smislove koji su ovdje dragocjeni: plagirati je moguće jedino živ tekst, dakle veliko djelo; a plagirati veliko djelo znači ili stvoriti novi živ tekst, ili reproducirati već postojeći (poput Borgesove junaka), povećavajući broj primjeraka. A u ova slučaja kultura može imati jedino koristi, jer se time stvara još jedan element koji može biti sadržan u općem znanju, čime nipošto neće biti sužen prostor pojedinačnoga, naprotiv zato što se opće i pojedinačno međusobno provočiraju, proširujući se jedno drugim. O tome dramatično i ubjedljivo svjedoči spoj znanja i života u Kafki: »U svakom slučaju, odnosim se danas prema tuberkulozi kao dijete prema majčinim skutinama za koje se drži. Ako bolest potiče od majke, još je bolje, majka mi je u svojoj beskrajnoj brizi, a da uopće ne sluti, učinila još i tu uslugu. Ne prestano tražim objašnjenja svojoj bolesti, jer je ipak nisam sam sebi pribavio. Ponekad mi se čini da su se možak i pluća mimo mog znanja sporazumjeli. Tako to više ne može dalje, rekao je mozak i poslije pet godina pluća su pristala da pomognu.«

Plagijat i Sudbina savremene književnosti

denis poniz

Na problem plagijata u umetnosti i književnosti me je, kao i na većinu prividno marginalnih književnoteorijskih i književnokritičkih problema, upozorio Dušan Pirjevec u svojim predavanjima o strukturalizmu. Naime, on je govorio o određenoj inkompatibilnosti kulturnih sistema u sinhronoj osi, navodeći veoma zanimljive i ilustrativne primere, između ostalog »obrnuti« kod boja u japanskoj kulturi (belo = »žalost«, crno = »radost«), kao i problem — odnosno, bolje rečeno, fenomen u klasičnoj kineskoj poeziji, u kojoj je ono što evropsko-američki novovекovni kulturni sistem shvata kao plagijat — a time i nemoralni, neprihvatljivi čin — najveća pesnička, odnosno estetska vrednost: preuzeti stihove poznatog, hvaljenog i značajnog pesnika je čin vredan svakog priznanja. O tome u zgušnutom obliku saopštava slovenački prevodilac predsednika Maoa, Vito米尔 Zupan: »U Evropi se pesnik stidi ponavljanja tudihih motiva. Kod nas su neki kritičari zamerili Župančiću da je motiv »šewe, rakete koja peva« preuzeo od nemackog pesnika. Kod Kineza, pak, ponavljanje ranije poznatog motiva predstavlja posebnu lepotu.« (Mao Tse-Tung, *Pesme*, str. 18). A moramo da priznamo još nešto: i evropski kulturni sistem je donekle prekašao, zapravo tek u doba predromantizma i romantičnog proglašio prihvatanje ili preuzimanje književnog nasleda u direktnom obliku za nečastan čin. Nekakav Apulej ili još kasnije Šekspir, da i ne pominjemo pesnike vagante, preuzimali su i prepisivali ne samo motive, nego čak čitava dela drugih autora. I ne na kraju: nije li celokupna narodna, usmena književnost zapravo samo varijanta onog što danas nazivamo plagijatom — svako je preuzeo skoro doslovno celu poruku, dodač joj samo sitne debove i tu poruku predao slušaocima kao »svoju«, iako, naravno, u okviru određene konvencije po kojoj prvočitni autor nije bio važan. Tek je romantični individualizam, svojim principima o genijalnoj stvaralačkoj moći, o duhovnoj sposobnosti pojedinca, odredio odnose koji važe i danas: plagijat je ono što i oznaka u leksikonu navodi u skraćenom, lakonskom obliku: »Plagijat: krađa duhovnog vlasništva« (Leksikon Književnost, CZ 1977, str. 181). Duhovno vlasništvo se, naravno, shvata donekle suženo: ako autor »prizna« da je neko svoje delo sačinio »po motivima« drugog autora, to, naravno, nije plagijat. Ali ako to ne prizna — što je svakako apriori evidentno i što svaki poznavatelj autora od koga se preuzima već »zna«, poznajući dela iz kojih se nešto preuzima — ipak, u skladu s gore navedenom definicijom, po-

treban je još eksplicitni »zaštitni znak«, koji pokazuje na odnose u sferi »duhovnog vlasništva«. Uprkos tome, stalno dolazi do »krađe« ili »plagijata« tih duhovnih vrednosti: pred njom nisu imuni niti versifikatori iz petog razreda osnovne škole (oni su možda najnedužniji plagijatori, jer plagijatom ne stiču nikavu korist, nego samo uče), niti slavni autori. Ponekad je čak veoma teško ustanoviti što je original a što plagijat, pa to postaje pre stvar sudova nego književne kritike ili teorije, mada i sud spor obično rešava upravo pomoću književnoteorijske ekspertize. S timo se samo spora koji je izazvalo objavljivanje knjige Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidovića* i celokupne polemike oko nje: tu se pojam plagijata, plagijatorstva i, ne na kraju, celokupnog »duhovnog vlasništva« jako komplikuje i postaje skoro nerazrešiva zagonetka. I još nešto: nije li nepravedno da se svaka nova generacija postavlja pred činjenicu da je sve manje »književnih« motiva i sve manje mogućnosti obrade tih motiva, kad su se još u antici — kako saopštava engleski teoretičar Džon Keri (John Carey) — pisci žalili na iscrpljenost tema i motiva. Uvek je više mogućnosti, ako problem posmatramo čisto teorijski, da se autor posluži »plagijatom«, jer mu u suprotnom slučaju ne preostaje ništa drugo nego da se udubi u informacione podatke i pokuša da ustanovi da li se motiv, tema ili sadržaj koji želi da obradi već negde pojavio, u kakvom obliku... to je, naravno, smrt poezije i smrt književnosti, a time i smrt plagijata.

Problem plagijata ima i svoju drugu, socijalnu i ekonomsku dimenziju, koja nije samo teorijska nego i praktična. U sistemu tržišne privrede (tu posmatramo Evropu kao celinu), čin uklanjanja klauzule o plagijatu i moralno-kaznenim posledicama takve delatnosti doveo bi do književnog haosa. Spretni autori ne bi radili ništa drugo nego bi samo »krali« motive, scene, dijaloge, fabule, metafore itd. A to se u ograničenom, ili još više u pritkrivenom obimu, i događa: neki Segal, Hejli (Hailey) ili Hejb (Habe) i ne rade ništa drugo nego svoje romane, pripovetke i priče prave od »ukradenog« materijala. To čine, naravno tako prikriveno i spretno da je nemoguće ustanoviti da li su nešto ukrali od autora X ili Y. A posebno, što se ponekad počaze da su i pomenuti »pokraderi« autori ponešto »ukrali« od svojih prethodnika. I tako dalje ad infinitum. Tako se pokazuje da je pitanje plagijata tesno povezano sa sudbinom književnosti i, ne na poslednjem mestu, s onim što nazivamo njenim na-

pretkom. Najzad, za pojavu plagijatorstva — pitanje da li ga smemo tako nazivati — kriva je i masovna produkcija i reprodukcija koju u književnosti i umetnosti donosi i uvodi kapitalizam. Tržišna vrednost ukida »večitu« vrednost književnog dela (zapravo njegove poruke), pa zato treba proizvoditi stalno nove poruke — a pošto je, kao što smo videli, broj tema, sadržina, fabula ipak relativno mali, dolazi do zabune; nju autori rešavaju prepisivanjem, preuzimanjem. Ali odmah mora da se pojavi i mehanizam samoograničavanja: kako stvar ne bi prevazišla razumne granice, treba uvesti ne samo pojam plagijata, nego i sankcionisati zloupotrebu. I ovde, kao i u nekim drugim stvarima, postaje jasno da je evropski kulturni sistem samoograničujući i da se u suštini zasniva na prikrivenom nasilju. Vlasništvo nad književnim delom je tako zapravo poverljano vlasništvu nad proizvodnim sredstvima koje mi niko ne sme »oduzeti« ako mu to ne dozvolim, odnosno ako ne dobije »licencu« za njih. Potvrda o licenci, odnosno oznaka »po motivima«, reguliše taj odnos za večita vremena. Ako smemo da verujemo Klod Levi-Straus (Claude Lévy-Strauss), koji tvrdi da u evropskom kulturnom sistemu umetnost preuzima ulogu ionog »medija« koju u drugim kulturama ima pojam »svetog«, onda je, naravno, i u vezi s plagijatom mnogo šta jasnije. Sadržaj »svetog« u načelu ne poznaje plagijat: jer što je on vernije posredovan dalje (u vremenu i prostoru), to je skladniji sa samim sobom. Kad ponavljam (doslovno *doslovno*) »božju« reč, to je aktivnost koja se boga najviše dopada. Odstupanje od doslovnog prenošenja i posredovanja »božje« reči ima isti efekat kao pojava plagijata u evropskom (umetničkom) sistemu: moralnu i drukčiju sankciju. Možemo, dakle, da konstatujemo da je evropski kulturni sistem u odnosu na druge kulturne sisteme komplementaran. Naravno, Strosova oznaka objašnjava i doslovnost (ili skoro potpunu doslovnost) prevoda, odnosno prenošenja usmene književnosti koja u svom mitskom značenju ima (u određenom obimu) značaj »svetog«. To posebno važi za usmenu narodnu poeziju s određenim obrascima koji su obavezni i koji prenose srž poruke. Tako i u svetu tekstu i u usmenoj književnosti nekako nestaje pojam duhovnog vlasništva, odnosno, drugim rečima, duhovno vlasništvo se deli jednako na sve pripadnike plemena, grupe... i niko ne prisvaja posebno pravo na vlasništvo većeg dela tog duhovnog vlasništva — u tim odnosima i ne može da se pojavi pojam plagijata, jer poruka, time što je svacišta, istovremeno nije ničija. U takvom sistemu plagijat uopšte ne može da postoji, uopšte ne može da se pojavi, čak i više — uopšte nema potrebe da neko postavlja pitanje o njemu ili da ga — putem određenja o individualnom, genijalnom — postavlja na posebno, odabranu mesto, ili da ga pokušava putem sistema sankcija na određen način da podiže na rang mita; ono što je zabranjeno uvek je izazovno, a istorija nas uči da su, pre svega, u doba kasnog romantizma, plagijati nastajali kao način pribijanja normi, onih normi koje su ranije postavljene tamo odakle još i danas utiču na evropski kulturni sistem i njegovu umetnost, odnosno književnost. Onda i nije ništa čudno to što se u romantizmu plagijat pojavio i kao sredstvo nacionalnog konstituisanja (Osijanove pesme, Rukopis kraljevog dvora), jer je on tu delovao »per positionem«, pogotovo onda kad je otkriveno da je pretpostavljen original zapravo falsifikat, i još više od toga: da kroz taj falsifikat, zapravo, »diše« suština celokupnog kulturnog sindroma.

Savremeno doba s pojmom kibernetike nekako relativizira plagijat: pogledajmo samo dela tzv. popartista: Rauschenberga (Rauschenberg) ili Vorhola (Warhol), ili takozvanih konkretnista, koji svi redom koriste već upotrebljeni materijal — između ostalog i umetnička dela (najčešće kao reprodukcije) ili njihove pojedine delove, i tako nastavljaju tradiciju koju je otvorila još dadaistička kolaž tehnika Frenisa Pikabije (Francis Picabie), Mena Reja (Man Ray), Kurta Švistersa (Schwitters), Hansa Rüterra (Richter) ili Raula Hauzmana (Raoul Hausmann). Ta ponovna upotreba ne pridržava se pravila »po motivima«, niti skriva činjenicu da je umetnik uzeo nešto od drugog umetnika i to »preuzeto uključio u svoje umetničko delo. Za dadaiste plagijat više nije pitanje umetničke prakse; svojim vraćanjem svega (tradicionalnog, već iskazanog i preživljenog, muzejskog, neupotrebljivog) u svet umetnosti, oni na poseban način otvaraju probleme »duhovnog vlasništva«, bez toga da to »duhovno vlasništvo« kao deo kapitalnog procesa pokušaju da hijerarhiziraju i sankcijama zaštite od »nedozvoljene« upotrebe. I pojava »masovnih« medija nije naklonjena zadržavanju sistema plagijata, odnosno originala: sam pojam originala se u kopijama, reprodukcijama, prenošenju, presnimanju nekako briše, gubi: original je, zapravo, svaka kopija, verzija koja dopire do nas, a istovremeno je i »plagijat«, jer više nije original u onim dimenzijama koje određuju jednokratnost i neponovljivost. Time što celokupna umetnost gubi određeni istorijski status i status stvarnog »duhovnog vlasništva«, tačno određenog i sankcionisanog, pojavljuje se i problem plagijata u posebnom obliku, sušinski različicom od plagijata kakve smo poznавали dosad.

O čemu se zapravo radi? Plagijat je moguć u svetu i u kulturnom sistemu u kojem su individualnost, originalnost, težnja za novim, nepoznatim i nepredviđljivim vrhunske umetničke kreacije. Jer umetničko delo, bila to kratka pesmica ili veliki projekat nekog filma, uvek je »autorsko«, dakle identificovan, opredeljeno delo, za razliku od kineskog zida ili piramide, kod kojih se, u najboljem slučaju, može postaviti pitanje samo imena kraljeva ili careva, ili čak samo dinastija koje su »naručile« njihovu izgradnju. Autorsko umetničko delo u potpu-

nosti obnavlja već preživljeni, prevaziđeni »istorijski« svet; ono je, tako reći, svemir u malom, obnavljanje čoveka, obnavljanje novim sredstvima i novim mogućnostima. Verovatno je to i suština originalnosti. Tamo gde je razvoj postavljen *ispred* same ideje o kojoj delo govori, autor je podjednako značajan kao i samo delo, i zato se njegovo ime ne sme izgubiti. Formira se sistem vrednosti kome svaki autor dodaje »kamenić«, a u svakom »kameniću« — umetničkom delu ogleda se veličanstvenost umetnosti u celini, od praistorije do danas. Taj sistem ne deluje represivno, putem odredbe o plagijatu, samo na sebe samog, nego usisava i druge kulturne vrednosti. Zašto je potrebno slike na zidovima pećine u Altamiri proglašavati za »umetnost«? Da se razumemo: to jeste umetnost, ali u onom opštem određenju koje navodi Stros — umetničko kao umetničko — sveto ili sesto — umetničko, a nikako u evropsko — novovekovnom značenju pojma umetnosti. Kad evropski novovekovni kulturni sistem za umetnost proglaši »sve« što postoji kao nasleđe i savremenost drugih kulturnih sistema, kad, tako reći, podiže na pijedestal i univerzalizira samo jednu poetiku, odnosno samo jednu estetiku (koja i ne mora biti »zapisana« en bloc, nego može biti raspršena u stotinama parcijalnih estetika i poetika), onda taj sistem, prirodno, dovoljno jasno obeležava prostor postojanja plagijata: to je onaj »prostor« u kojem evropska umetnost, zapravo, vidi samu sebe. To je princip da umetnost nije zasnovana ni u čemu drugom nego u sebi samoj. Jer jedini prostor u kojem se umetnost može iskazati do kraja i jedina realnost koju umetnost može da odraža, prikaže, reflekтуje, je sama umetnost; umetnost u plagijatu, zapravo, izražava sebe samu, na način na koji se ne može izraziti kad govori (prividno) o drugom u spoljašnjoj književnoj realnosti. Lotreamon (Lautreamon) u svom *Predgovoru za jednu buduću knjigu* piše i sledeće: »Lična poezija je doživela svoje vreme, vreme lakrdijašenja i zaraznog krevelenja. Prihvativimo ponovo neuništivo nit bezlične poezije koja je naglo prekinuta posle rođenja promašenog filosofa iz Ferneja, posle neuspeha velikog Voltairea.« (Lotreamon, Sabrana djela, str. 246) Kad je poezija lična, okrenuta od pojedinca prema pojedinцу, kad govori na osnovu pojedinačnog iskustva i pojedinačnog znanja, naravno da takvo znanje i takvo iskustvo treba zaštititi određenim mehanizmom, a taj mehanizam, koji poeziji kao poeziji pojedinačnog omogućava »preživljavanje«, je upravo mehanizam plagijata. Poeziju nije moguće kopirati nego uvek treba pronaći nešto novo: plagijat je, dakle, garancija da će svaka nova poezija biti stvarno i »nova«. Zato Lotreamon govori o vremenu lične poezije, koja je već u njegovu vreme (citrani esej napisan je šezdesetih godina prošlog veka) preživila i suvišna. Lotreamon tako sredinom prošlog veka predskazuje svu onu relativizaciju umetnosti i umetničkog stvaranja koju je u radikalnom obliku izvršio naš vek i koja još uvek traje.

Plagijat se tako pred kritičkim okom otkriva u sasvim drukčijoj svetlosti od one kakvu daje navedena definicija iz leksikona. Ne radi se, dakle, o prostoj kradji ili jednostavnom, mehaničkom preuzimanju tudeg iskustva, tudeg »duhovnog vlasništva«, nego se radi o komplikovanom mehanizmu koji su evropska umetnost i njena teorija stvorile iz prostog razloga da bi mogle, za razliku od svih drugih kulturnih sistema, da osim sinhronijske razviju i dijahronijsku osu razvoja. U evropskoj umetnosti različite pojave (škole, smerovi, stilovi, pokreti) samo prividno egzistiraju jedna pored druge, dok se u stvarnosti sve vreme pojavljuju kao *niz*, u kojem, naravno, svaka regresija (obaziranje za prošlim, već realizovanim, dovršenim umetničkim delom), upravo zbog postojanja nečega što nazivamo plagijat, znači isto što i zabranjena aktivnost. S tog stanovišta možemo da razumemo i prenošenje, odnosno preuzimanje (doslovno) iskustva starih majstora u drugim kulturnim sistemima, gde ovakav vremenski niz (mada u realnom vremenu postoji) u stvarnosti, za umetnost i njeno vreme, ne postoji i ne može da postoji.

Plagijat je, dakle, evropocentrični »izum« i kao takav svakako reprezentuje neki poseban odnos prema umetnosti: svaki završni umetnički proizvod je u tom trenutku kad je stvarno dovršen već prevaziđen i prošao; svako novo umetničko delo mora biti usmereno napred, u budućnost i mehanizam (recimo da se naziva plagijatom) sprečava jalovo ponavljanje iskustva iz prošlosti. Evropocentrički sistem, koji je, zapravo, osmislio romantizam (odnosno pojedine humanističke nauke konstituisane u tom periodu), tako sebe posmatra kao potpun sistem, što mora već kod Lotreamona, kao izrazito individualnog i solipsističkog autora, da izazove dvoumljenje i oštru kritiku, koja je predmet svih radikalnih i avangardnih pokreta dvadesetog veka. Kritika tako još uvek traje, pa je i naša umetnost još uvek u radikalnom sporu s tradicionalnim pojmom plagijata. Pri tome, naravno, ne smemo da zaboravimo da tradicionalizam pokušava da pojmom plagijata zadrži u nepromjenjenom obliku, jer plagijat, s druge strane (a upravo je to paradoksalno), pokušava da sačuva status quo umetnosti. Upravo je ovaj status quo, koji održava nepromenljivost pojma plagijata, osnovni nivo na kojem se s tradicionalizmom sukobljava moderna, avangardna umetnost, koja svoju radikalnu kritiku najčešće sprovodi tako što za materijal svog umetničkog dela uzima umetnička dela prošlih vremena.

na, što svakako na neki način i jeste i nije plagijat, kako smo već pokazali u početku. To i jeste i nije, dvojnost koja se tiče i pojma plagijata i koja je karakteristična za savremenu umetnost i njen ontološki status, određuje savremenu umetnost u dve dimenzije. Prvo je neponovljiva (pridržava se principa one estetike koja uključuje i priznavanje plagijata), a zatim ponovljiva (izmiče tim principima). Ta razdvojenost nije samo privredna, nego je i suštinska, jer se tiče stvarne *sudbine* umetnosti. Istovremeno ne smemo zaboraviti da je plagijat, pored cenzure, onaj represivni oblik u umetničkoj produkciji koji je najkarakterističniji za sudbinu savremene umetnosti. Kad, dakle, plagijat proglašavamo za represivni oblik regulacije tokova savremene umetnosti i književnosti, istovremeno smo svesni toga da se, u smislu odredaba leksikona, izlažemo oštrom kritici, a svesni smo i toga da sama sudbina umetnosti od nas traži nešto više nego samo napore; ona traži jasno i logično promišljanje situacije u kojoj može doći do pojave plagijata i do vlasti koju ta »institucija« ima nad savremenom umetnošću. Promišljanje te situacije u njenoj socijalnoj, istorijskoj, filosofskoj i estetsko-poetskoj dimenziji je predmet druge, šire i obimnije rasprave. Na takvo promišljanje možemo samo da skrenemo pažnju, jer smo svesni toga da je problematika pre svega na području umetnosti — na području produkcije umetnosti — izuzetno složena, višeslojna i da zahteva mnogo razmišljanja. Stoga je naše uvodno razmišljanje pokušalo, pre svega, da skrene pažnju na činjenicu koja se često zaboravlja, a to je da je plagijat određen isuviše mehanistički, previše u smislu onih definicija iz leksikona koje su prividno logične, a koje ipak skrivaju neizmernu problematiku, povezana sa sudbinom moderne umetnosti i moderne književnosti u svetu, u kojem se sve, kroz postulate kibernetike, relativizira i, s druge strane, opet na nov način stabilizira.

(Sa slovenačkog preveo Jaroslav Turčan)

Plagirati ili „stvarati“ novu stvarnost

Neoavangarda i tautološki koncept umjetnosti

branimir bošnjak

Većina kritičara suvremene umjetnosti slažu se da su šezdesete i sedamdesete godine dvadesetog stoljeća obilježene povratkom eksperimentu u umjetničkoj proizvodnji. Iluzorno bi bilo izdvajati tek dvije decenije i obilježavati ih ovakvom ocjenom, znajući kako je čitavo stoljeće ispunjeno zahtjevima za novom umjetnošću, kada one istinski ne bi značile povratak i razvijanje nekih tema koje je otpočela avangarda početkom stoljeća. Rekli smo kako se nove tendencije javljaju kao pokušaj prestrukturiranje svijeta umjetnosti ili resemantizacija njenih govorova, a vidjet ćemo da su to oblici sve rafiniranije borbe za dominaciju nad znakom i značenjem. Imajmo na umu kako se novi oblici umjetničke proizvodnje nastavljaju na iskustva studentских i onih pokreta šezdesetih godina, dakle, na pokušaj da se iskustvo nove umjetničke proizvodnje utemelji na novim aktivističkim principima, unekoliko drugačijim od avangarde dvadesetih godina.¹

Zanimaju nas iskustva dva pokreta koja djeluju usko vezano uz polje tzv. poezije i tzv. slikarstva, jer su njihovi eksperimenti pokušaj sinteze likovnog i govorno/znakovnog materijala. Ovi su pokreti dobili i niz sljedbenika u Jugoslaviji, a isto su se tako u modificiranom obliku javili u pojedinim istupima i manifestima privremenih grupa stvaralaca. Pri tom valja imati na umu kako su slovenska grupa OHO i neki pojedinačni slučajevi u Novom Sadu i Zagrebu, prethodnica uskoro svjetskog

interesa za nove oblike umjetnosti. U neku ruku svaki od njih ima specifičnu genezu i posebne razloge nastanka, širenja prostora djelovanja i prestanka tog djelovanja. Oni će u ovom slučaju biti u drugom planu, ostavljajući tako prostor za razradu osnovnih premissa ovih pokreta. Prema dokumentaciji Siegfrieda J. Schmidta *konkretna poezija* (ili konkretnistička) javlja se oko 1953. godine, zajedno s *vizualnom poezijom*. Oko 1966. nastavljajući iskustva konkretnizma, ili boljerečeno, nastajući iz konkretnizma, formira se *konceptualizam*. Različita su tumačenja i odabir prethodnika, no može se ustvrditi da sam naziv konkretnizam i konkretnistička poezija prvi koristi kritičar i teoretičar E. Gominger. Konkretnizam, iako u svojim počecima gotovo internacionalan pokret, polagano potiskuje nova struja konceptualista. Objašnjavači razlike između ova dva bliska načina »proizvodnje znakova«, imajmo na umu da konkretnizam prisvaja sebi prethodništvo jednog Mondriana ili Th. van Doesburga i Maxa Brilla. Schmidt naglašava da je ova veza izravno utjecala i na razvitak sistematičnog slikarstva i minimalističke umjetnosti (Frank Stell i Donald Judd), pa je tako postala, kao i u svojim počecima, pokret poetsko-likovnog iskustva.

Konceptualizam najčešće vezuju izime M. Duchampa i njegove »ready mades«, te Moholy-Nagysa i »telefonsku umjetnost«, minimalizam, Land-art, Arte Povera, Pop, Fluxus, Process Art, itd. Centralna tema postaje »raspravljanje o jezicima umjetnosti«, naglašavanje umjetničke ideje i potiskivanje materijala» (S. J. Schmidt). Ovaj prijelaz od konkretnističkog ka konceptualnom iskustvu kritičar Renato Barilli objašnjava na slijedeći način: »Duchampovi 'ready made' koji su ipak ostali u ograničenoj sferi stvari (iako su se već trudili da ovladaju stvarima teško ukrotljivim, kao što je pariški zrak). Poslije toga je nastupila normalizacija postupaka za ovladavanje materijalom, koje se duguje Kleinu i Manzoniju (sve ono što proizlazi iz tijela i tjesne prisutnosti umjetnika jest samim tim umjetničko; zašto se dakle u konceptualističkoj polje ovladavanja, koje se sastoji u lingvističkim, estetičkim tumačenjima, izvodivim samo na nivou imaginacije).

Duchamp već koristi predmet na način kojim ga izdvaja iz njegove stare okoline i upotrebe, poništavajući tako njegovu profanu dimenziju i uvrštavajući ga u rang umjetničkih »napravljenih predmeta«. Svojom novom predmetnošću on označava, resemantizira stari sustav znakova, jer izdvojen kao »stvar« on sada postaje znak nove umjetničke realnosti. Nova je umjetnost stoga *tautološka*, nastojeći samom sobom (stvarima samim) označiti značenje. Duchamp ostaje tek na granicama tzv. *postobjektivne umjetnosti* stoga što je njegova tautologija *tautologija reizma* i ne nudi »čisti znak« nego još ujvijek konotira na tzv. »realnost«. Stoga je bliži konkretnistima kojima i njegov naglašavanje ideje »može značiti samo to da je materijal u kome (odnosno na kome) je umjetnički proces refleksije dokumentiran, postao u velikoj mjeri irelevantan, ne računa se više kao materijal već kao potvrda za ideju« (S. J. Schmidt).

Umjetničko djelo postaje tautološko samim tim što na neki način preispituje intenciju umjetnosti u cjelinu, ali, kao što to naglašava J. Kosuth, mi smo u dobu kraja filosofskog konceptualizma i umjetničke prakse.² Nova je umjetnost konceptualistička jer izbjegava opasnosti vulgarne tautologije i približava se granicama spiritualnog, znakovnog komuniciranja, zahtijevajući prije svega totalnu *promjenu čovjekove svijesti*. Mogli bismo reći kako je upotreba različitih sredstava materijala razbila granice tradicionalne predstave o umjetničkom djelu. Umjetničkoj proizvodnji u svakom je slučaju odgovaralo proširenje područja »tautoloških činjenica«, jer je tako izoštravan fokus pitanja cije je *sredstvo umjetničko djelo*. Bit će nam jasnije kretanje istraživanja ako primjetimo da je to prije svega prostor preispitivanja *vitalnih komunikacijskih pravaca*, srži polivalentnog aparata koji služi proizvodnji ideoškog diskursa! Nikako nije naivna Schmidtova primjedba kako danas »umjetniku zanimaju ljudski sistemi misljjenja i kategorije mišljenja, komunikacijski sistemi industrijskog društva u njihovoj konkretnoj neposrednosti, ne u njihovoj apstraktnoj sistematici«, jer otkriva pravu prirodu aktiviteta neoavangarde. U stvari, novog aktivistu zanima ne toliko granica ljudske percepcije, što je tradicionalno filosofsko i estetičko pitanje, nego priroda ljudske percepcije i *pitanje o biti realnosti*, koje je nametnuto čovjeku iznad svega odsudnim pitanjem koje postavlja neoavangarda: nije li pojam realnosti kakav imamo u okviru tradicionalnog ideoškog diskursa do krajnosti naivan? Popis neumjetničkih sredstava kojima se danas služi umjetnik otkriva pravu prirodu eksperimenta: zemlja, led, voda, vosak, jarci, grobovi, brane, vlastito tijelo ili tuđe, te niz novih materijala, kao što su neonske cijevi, zmijasti hladnjaci i električni otpornici koriste se zbog njihove »aktivirajuće moći, koju kao akupunkturom, mogu izvršiti nad cjelokupnim osjetilnim kontekstom« (R. Barilli). Za razliku od uranjanja u svijet i njegovog obnavljanja kroz smrt (ozirisovski mit), na djelu je platonjanska varijanta spoznaje *ideja svijeta*, gdje se tzv. realnost odbacuje kao naivna i navodi na spoznaju tzv. prave realnosti, koncepciju svijeta, njegove matematičke kvintesencije. Konceptualisti stoga ne priznaju smrt kao obnavljajuću kategoriju, oni svijet vide u njegovoj cjelovitosti i jednom datosti, koja se kroz povijest samo multiplicira. Primarna je, upravo iz navedenog razloga, kritika osjetilne spoznaje koja kreće od kritike povijes-