

Mora da je neka baš lepa pokrajina. Zapravo, ova ovde ili bilo koja. Zapravo, sve su pokrajine lepe. Sve žene u neko svoje doba su lepe, ili u neko moje doba. Od Do. Kao što imaju sve pokrajine lepa imena. Naročito španske, naročito italijanske, naročito balkanske i sve.

Hipoteze je samo stvar ubedjenja, jer nema različitih uzroka za sve. Sve je jedno, proizlazi i vraća se u sebe.

Dosta o Anamariji. Zapravo, zaista dosta. Valjda je zaista lepo dete za rubriku *Lepa deca*. Samo starac čeka na svoju presudu. S ove ili one strane vrata? Ja ili neko drugi? Što upravlja putem kroz daleke prostore.

Warszawa. Pogledati u pravopis da l' ispravno se piše Polska ili Poljska. Ne pogledati, jer više je u tome da je ovako ili onako. U nekoj drukčioj bezbednosti, pouzdanosti i sigurnosti.

Šta se srušilo, koja vera?

Vraća se ledeno doba. Noću u snu, a izjutra u iznova pobelelim Alpima. Sve rodne šumske ulice bile su do krošnji drveća ogradiene uspravnim snegom. Cveće višnje venulo je od zime.

Ali šuma nema. Svakako da nema ove i u svaki čas jedna je manje. Ostale, koje jesu, zaspaju otpaci. To je prizor nevrednoga sećanja na zbilju.

Sunce, ipak, sija i pokuplja sneg. Takav letnji sneg dosta brzo nestane.

Čuje se glas nekoga, za koji se ne može reći kakav je. Nema nijednog razloga, nijedne pravednosti koja bi mu mogla dati ime, nijedne krivice. Ostao je neimenovan (nosilac onoga glasa), mada postoji literatura, kao i onaj Aaaaaaoooy! koji je, na kraju krajeva, lepo sačinjen, pravih mera i jedinstven.

Ali ne, tome nema mesta ovde!

Drugi put, znači, u nekom drugom vremenu, pa i više ne u ovom prostoru, misliču drukčije. Tako se najčešće dešava u susretu s neprijatno-

stima. Onda će i ovo dete koje, ko zna, nije li upravo i zato u rubrici *Lepa deca*, negde nekome, zapravo, da. Ponekad jednostavno nema se dovoljno odvažnosti, što je izraz udobnosti. Naime, svakako da je negde i onaj koji svoj okrutni udes ne zamenjuje ničim, pa je u svakom slučaju, na neki način, daleko više svet.

Bedan sam ti, sav jalov u mislima, beskorisni malter. Moraću se pobrinuti za krov (Gilgameš), kojega je načeo zemljotres, tek toliko da je bilo dosta. To je očito. Ponovo se zaorio onaj glas, Heeeeeeeeej! »Zar nema nikoga!«

Ne, ti si Ružno pače, koje nikada neće postati labud, i utamaniće te, zaplešće se u tvoje misli i nagrizati te nebrojene generacije termita, koji su plodni od tvoje neplodnosti, koji vole život od tvoje mrtvosti i biće lepi od tvoje ništavnosti.

Prasnina ostaje i od sledećih vrata. Pregršt pilovine, pilovinastih izmeta. Preći treba preko trulih okvira, testa smrti, jer se nagomilava i ugiba.

Ali će i ovde jednom biti trava i jednom iskopine, provetreni obolus, kojega ispiru morske vile, gde nagriza obala, sve dalje, sve više, talasi podupruti neprekidnim vetrovima. A možda ni to.

Zemlja će ponovo biti užarena kugla u sveprožvačujoći njušci Velikoga usuda, mada bez ljudi nema boga. A šta onda ako bog jedino može da bude čovek-bog? Razjasni se Velika istina kada odjek upitnoga zova udari u drugi isto takav odjek, pa se oči silovita donebna iskra.

Tako je sišao na zemlju i besedio nam svoju volju, najavio sve što jesti i što treba da bude, broj pokorenih i broj brišanih. Otuda se klanjam njegovoj milosti, jer smo na pravednom spisku, a pravedni i sami. Mile ovčice bleje kao i u svim vremenima, obdarene su brižnim gajenjem i blagovornim pištaljkama. A on je bilo pastir bilo besni pas, bilo tek kruna prirode bilo neumirući tvorac.

# tekst i metatekst francija zagoričnika

denis poniž

Izveštaj o tekstu Francija Zagoričnika *Bitni udarac majstora An'ana* (*Bistveni udarec mojstra An'ana*, Založba Obzora, Maribor 1978) nosi nedvosmislen i za savremenu slovenačku prozu neobičan naslov. No, naslov našega zapisa svakako je tesno vezan s podnaslovom Zagoričnikovog teksta, koji glasi *Tekst o tekstu*. Kada mislimo na *Bitni udarac majstora An'ana*, onda imamo u vidu tako organizovani književni tekst koji izveštava samo o sebi, a književni tekst može izveštavati o sebi samo tako da izveštava o svojoj bitnoj dimenziji, dakle o književnosti. Kada, dakle, mislimo Zagoričnikov tekst, mislimo ga u okviru književne dimenzije, što, naravno, znači da mislimo samu književnost u njenoj temeljnoj dimenziji. A misliti književnost u njenoj temeljnoj dimenziji znači, naravno, pitati se o nekim ključnim problemima savremene umetnosti i umetničkog stvaralaštva. Zato možemo sa sigurnošću da postavimo uvodnu tvrdnju, koja glasi: *Bitni udarac majstora An'ana* govori, pre svega, o genezi savremene književnosti, a o genezi u svetu sudbonosnosti savremene umetnosti. Sudbonosnost savremene umetnosti je sintagma za sve one probleme koji su povezani s pitanjima produkcije, distribucije i komunikacije umetničkih dela u svetu, gde je umetnost prepustila vodeću ulogu drugim oblicima ljudskoga mišljenja i delovanja, a postala je, kako je to označio Abraham A. Moles, samo »nekorisna produkcija«, što znači da je izgubila (ili skoro izgubila) svoju osnovnu namenu, biti za nekoga ili za nešto. Umetnost u tako postavljenom svetu još živi i deluje, pa ipak se na svakom koraku pokazuju nedoumice, koje prouzrokuje, bez sumnje, upravo promjenjeni položaj umetnosti i književnosti. Jedna od takvih nedoumica (možda je osnovna i u svojoj osnovi radikalna) sasvim je sigurno nedoumica povodom pitanja kako je moguće savremene književne tekstove interpretirati, ili jednostavnije, kako ih se uopšte može čitati. Ukinuta je, kako smo utvrdili, osnovna mimentička dimenzija, koja je osiguravala skladnost čitaoca, pročitanoga i realnoga sveta; čitalac i realni svet bili su u odnosu prema pročitanom tekstu one komponente književnog komunikacijskog procesa koje su garantovale skladnost, a tu skladnost isto tako svaki put korigovale: to je bio i princip klasične književne kritike i klasične istorije književnosti. Teorija književnosti u takvom sistemu bila je slabo razvijena, zapravo nepotrebna. No, savremena književna i druga umetnička dela istupala su iz takvog odnosa, ili iz njega stalno istupaju. To, naravno, prouzrokuje niz nedoumica, budući da čitaoci nekako ne mogu »ući« u tekstove, ne mogu svojatati tekstove na onaj važeći i nebrojeno puta oprobani način, kada su pročitano direktno interpolirali u svoj iskustveni i osećajni

svet. Ukoliko bi to pokušavali sa savremenim tekstovima, skrenuli bi, naravno, u nedoumicu: ti tekstovi u sebi nisu spojeni i zaključeni tako da bi mogli predstavljati svet u njegovoj celovitosti, već oni govore kroz fragmentarnost, »čudne« asocijacije, preskoke, »neobične« povezivanja sadašnjosti s prošlošću i budućnošću, reminiscence, sinestezije, unutrašnji monolog, pa još i još. Čitalac, naravno, ne može da sledi takav književni tok (naviknut na skladnost i postupno prodiranje od manje bitnoga do kardinalnoga) i zato onda, pre ili kasnije, odlazi takav tekst. Slično postupa i tradicionalna kritika, samo s tom razlikom što svoju nemoc izražava verbalno, a verbalni izraz nemoci najčešće je odbojno ili čak otvoreno neprijeteljski raspložen prema tekstu: kao da je kritičara, tog svemoćnog manipulatora, tekst prevario i povukao za nos. Uzmimo za primer samo prvih pet rečenica teksta *Bitni udarac majstora An'ana* (to je drugi tekst s jednakim naslovom u analiziranjoj knjizil), koje glase: *Gde si, o gde, An'an? (Tražim te noć i dan.) Otrvi oru brazde po tvom nebivanju. (Hoće da te stvore.) U ustima ti je gnoj.* Prvo, što nas iznenadi, je činjenica da rečenice, tako kao u pjesmama, stoe jedna ispod druge, svaka u svom redu. Pa ipak, ta činjenica nije najneobičnija, više nas iznenadjuje semantička (ne)povezanost pojedinih rečenica. Nastojaćemo da tu nepovezanost detaljnije rasvetlimo. Prve dve rečenice su u određenoj (logičnoj) povezanosti, jer prva govori o (tobožnjem) junaku teksta, druga o autorovom naporu da »nade« svog junaka. A već je to, mislimo li u okviru tradicionalnih tekstova, iznenadjuće: autor je ipak apriori »vlasnik« svog junaka, kako se onda može dogoditi da ga mora tek tražiti, i to na prvim stranicama svoje proze? Junak je ipak početak teksta, njegov je potkretač, klasična proza postavila je jasnu formulu: junak = temelj teksta. Treća rečenica – *Otrvi oru brazde po tvom nebivanju* – još više iznenadjuje. I kada (privremeno) apstrahuјemo metaforičnost prvog dela poruke, sigurno nas onda iznenadi drugi deo, koji govori o junakovom nebivanju. A budući da znamo da junak nema bez autora, treba odmah da se pitamo, kakav je junak autor, odnosno, bez ustručavanja, šta je s autrom u svetu (književnosti). Najviše što možemo utvrditi je činjenica da odnos između autora, junaka i sveta ni najmanje ne pokušava stvarati harmonične celine, već govori o nekakvoj razbijenosti, rasečenosti, otrovom preplavljenoj puštolini, za koju ne znamo ni da li stvarno postoji ili je uopšte nema. Tekst se, do treće rečenice, ni približno ne stavlja u poziciju da bi čitaocu ponudio bar jednu čvrstu uporišnu tačku. Mi ništa ne znamo ni o autoru, ni o junaku, ni o svetu. Sve su samo pretpostavke, koje leže na drugim pretpostavkama; činjenice su poricane drugim činjenicama. Četvrta rečenica prvi put ukazuje na volju da se u tekstu nešto ureći. A to urećenje je, tako kao sve ranije izjave, iznenadjuće i neobično: ukoliko možemo prepostaviti da rečenice s početka teksta ipak sledi jedna drugu tako da svaka nova donosi iskustvo koje je izvorno postavljeno u završetku ranijeg, onda moramo utvrditi da je volja o tome, da bi (junak) postao, položena upravo u otvore koji *oru brazde po tvom nebivanju*. Tvor? Autorov? Autorovo nebivanje je, dakle, ključ ka »stvaranju« junaka, nebivanje je, dakle, uslov za bivanje junaka. Junak je, dakle, takvo biće koje je moguće samo na način nebivanja, ili, ako smo dosledniji, bivanja koje je samo izgled, a ništa obično, materijalno, određivo prema gradi. Još o nečem govore ove rečenice: o autorovoj volji da uđe u književnost, ali na način koji samu književnost postavlja u položaj medija: književnost sama izveštava o volji i htenu da se realizuje. Samorealisacija književnosti je osnovni princip savremene umetnosti: putem njegovore oni principi koje realni život ne poznaje i ne može ih obuhvatiti u onoj punoći i savršenstvu u kojoj ih može obuhvatiti književnost. Junak (recimo prosto: književnosti) moguće je samo onda i u takvom položaju kada je književnost svesna svog nebivanja; znači, one posebne pozicije koja je drugačija od realiteta. A različitost zavisi pre svega od načina kako zahvatimo određene događaje: ili kroz svoju faktofografiju, gradu (koja je uvek merljiva i proverljiva), ili kroz »pripovedanje« o svemu tome što nikako nije i ne može da bude isto kao što je realitet, jer za nju ne važe fizikalni zakoni, zakoni prostora i vremena, koje realitet ne može poricati ili zaobilaziti. Peta rečenica glasi: *U ustima ti je gnoj.* Ponovo je prekinut (naizgledni) kontinuitet i ultrašnja napetost u prve četiri rečenice. Naravno, sama rečenica je prema svojoj pripovedačkoj razini metaforična, prema svojoj ekspresivnosti može da bude deo realiteta, ali svakako je drugačija od prethodnih: govori samo i jedino o autoru, o autoru (možemo prepostavljati) u odnosu prema njego-

vom tekstu: odnos koji nije neka temeljna skladnost već čista opozicija. Autor kontra tekst, što je, naravno, isto tako način kojega klasična proza, klasična književnost ne poznaje: u njoj smo uvek svedoci maltene ekstatične skladnosti piscia i njegovog junaka, koji se identificuju do te mere da mnogo puta govorimo o autobiografskim elementima u prijevodu. Teško bismo govorili kako je u slučaju raspravljanog početka prisutna skladnost autora s junakom-tektom; pre bismo mogli zapisati da je između autora i junaka-teksta određena napetost, ako ne čak određeno „nepriateljstvo“, kojega najdoslednije reproducuje upravo posljednja, peta rečenica. Biti na način književnosti, biti u književnosti i biti s književnošću nije (više) ništa sveto, posvećeno, uzvišeno bavljenje, bavljenje koje vodi u skladnost, pomirenje, zadovoljenje ili uteha, pre u takva stanja, o kojima govoriti i peta rečenica, koja izveštava o gnuju u ustima, dakle o krajnjem, graničnom i napeatom položaju, u kojem je (u kojega je gurnut) autor onda kada misli svoj tekst, kada je u „istoričnom“ odnosu prema književnosti. Kroz *Bitni udarac majstora An'ana* ogleda se nekoliko kamenja temeljca savremene proze: nepomirljivost autora i junaka, njihova krajnja bestijalna različitost, rastranost na dvoje, neskladnost, u stvari, odbustvo komparativnog principala-gosa, koji uskladjuje trajanje sveta, autora i čitaoca s nekim „istorijskim“ zakonitostima i datostima (takođe kroz tradiciju književnosti), autorovu nemoc (da li stvarno nemoć, možda preimutstvo, izvornost?) da ostane u skladu s osnovnim principima književnosti, a da ne nastoji stalno da ih preokreće u nešto suprotno, opozicijski opasno i izazovno, i na kraju i princip književnosti, da je drugačija u odnosu prema zahtevima koji su u odnosu između autora, teksta i publike vladali dotle. O tome obaveštavaju čitaoca i rečenice s početka prvog teksta *Megalitik*: Tu sam, naime, zaglavio vlastitom voljom. Vlastitom voljom pristao sam na tu jazbinu, koja je reč, na koju sam pristao... Pomiclio sam da ova reč još najviše odgovara stvarnosti mog stanja. Reč je jazbina, dupla-maternica kroz koju i u koju si zavetovan svom bavljenju. Dakle, ne realitet i njegovu logosu, ne vanjsčini, izgledu, konvenciji, već unutrašnjosti, u kojoj se naselila reč. Reč u *Bitnom udarcu majstora An'ana* ima funkciju otvaranja te duplike-maternice, u kojoj je sve određeno upravo prema rečima. Kada je tekst izveštaj o svom nastanku, trajanju, obrtima i unutrašnjim napetostima, u tom se izveštaju krije i sama struktura nastojanja, postupak, a bez sumnje i uputa kako tekst čitati. Ponekad je, tako izveštava tekst *Megalitik*, reč primereniji otisak svesti nego realitet; kroz reči se reflektuje ona dimenzija pisanja – življenja koju realitet sam ne može da poznae, budući da u njemu deluju drugi principi: sredosteni, rasporedeni, podređeni, redosledni, kauzalnosti. A tekstovi iz *Bitnog udarca majstora An'ana* sve to poriču, ali na poseban način, jer daju drugačiju sliku sveta: Kamen treba da bude hrana razumu, da si tako pametan, kad jedeš taj kamen. (Dvoje za Thule, str. 103) Jesti kamen: biti u biti, poistovećivati se s bivstvom, koji je, kada je pojeden (poistovećen) hrana razumu. Razum je približavanje bivanja biti, njihov spoj. Književnost je danas onaj put, onaj način koji vodi tom poistovećivanju: realitet u njemu nema posebno značenje, jer je samo otisak bivanja, a nikako mu nije data značajna uloga biti. Pred nama se tekst, doduše, prostire u na izgled sredenoj slici, budući da se još raščlanjuje na odeljke – poglavlja, no približimo li im se, naravno, brzo konstatujemo kako je to samo izgled, *Schein*, a nikako zbilja: tekst *S one strane* u drugom poglavju (*Interjekcija*) sadrži samo nekoliko rečenica, u petom (*Balada o mrtvoj materi*) je pesma, sedmo (*Posve*) ponovo sadrži samo nekoliko rečenica, *Dvoje za Thule* u drugom poglavju ponovo sadrži odlomke pesama. Između su još dijalazi, navodi iz drugih dela, zapisi na nadgrobnim kamenima (*Jeza*). Književnost, prijevost, koja već izvana pokazuje svoju različitost u poređenju s klasičnom prozom, a tu različitost nekako i krije, ostavlja otvoreno, nerazjašnjeno čitaoca poziva upravo s naizglednom sličnošću, istovetnošću s tradicionalnim tekstovima. Njen unutarnji deo, sadržina je drugačija, izazovno drugačija, raspoloživa drugim načinima i drugim postupcima. Sve što jeste i jeste sve, nalazi se u rečima. Taj postupak ponavlja (na drugoj razini, drugim sredstvima, drugim postupcima, ludo divlje, no svejedno manje ekstatično) Zagoričnik u *Bitnom udarcu majstora An'ana*, u svojim stihovima *Tomaž Šalamun* pisac *Bitnog udarca majstora An'ana* u svim tekstovima, mada možemo već prema naslovima koji se ponavljaju (*Bitni udarac majstora An'ana, Megalitik...*) zaključivati o određenom ponavljanju tema, motiva, postupaka, ključnih situacija ili prosto želje da se isti upad, isti način upadanja u tkivo književnosti, ista ugroženost ponavlja na različite načine, tako se ogleda i obnavlja sam postupak u njegovu temeljnog trajanju: kao rečenje, kao književnost. A književnost se razotkrivači upravo tamo i upravo kroz ona određenja o kojima realitet ne želi ništa da čuje: to su metodi koji su dijametralno suprotni metoda klasične književnosti ispovesti, koja je svojim redom, logičnošću i kauzalnošću predstavljala samo urečenu kopiju i snimak realnog sveta. Zato nije ništa iznenadjuće što je slovenačka književna kritika, koja se utemeljuje na opisanim mimetičko-snimačkim temeljima, s kojih „čitalac“ u tekstu vidi „svet“, *Bitni udarac majstora An'ana* previdela, odnosno prečutala. Jer, tekst se pre svega i s nekim jasnim, oštrim određenjima okreće upravo razobličavanju nedostatnosti i prevaziđenosti mimetičke strukture, zapravo onog njenog podsistema koji su utemeljuje u narodno-odbrambenom i progmatično-budilačkom pisanju, izvan dometa samog umjetničkog, dakle istorijsko-estetskog poimanja književnog izveštaja. Naime, *Bitni udarac majstora An'ana* govorí o sebi. Ko je, dakle, subjekt književnosti, kako se subjekt književnosti uopšte pokazuje? Jedno je nesumnjivo: najpre se pokazuje, kao što smo već rekli, kao identitet autora i junaka-sveta, skladnost je garantovao upravo autor svojom upućenošću (mimetičkom) svetu, kojega je živeo ili o kojem je sakupio iskustveno i utilitarno znanje, zasnivano na premissama u datom momentu moralnih, religioznih, psiholoških, umetničko-estetskih, ekonomskih sistema. Kasnije se subjekt, u prozi *Virginia Wolf*, *Jamesa Joycea*, *Franza Kafke*, *Andreja Malrauxa*, *Johna Dos Passosa* i drugih autora, moderne proze, osamostalio, subjektivisao. Više nije bilo izvorne, temeljne skladnosti, već uslovna skladnost koju je garantovalo samo zbivanje. No, ono više nije bilo skladno sa svetom, već samo sa sobom. Sledеća faza je svakako potpuna subjektivizacija subjekta, koji postaje nosilac zbivanja i „sveta“, jer nema ničeg što bi bilo izvan i preko njega. U tom horizontu kraču se i Zagoričnikova proza i njena poruka. Teško bismo ga, kada već pričlično znamo o formalno-tehničkim metodama i istorijskom položaju Zagoričnikove proze, označili kao način prevrata i način istupanja iz datoga, doživljene

-noga prisutnoga. Pre bismo mogli reći da je Zagoričnikova proza iz *Bitnog udarca majstora An'ana* pokušaj tumačenja vlastite poetike, koja je, kao i sva književnost i teorija književnosti koja joj pripada, podređena silovitim i sudbinski promenljivim obratima. Potreban je duži navod iz same knjige *Bitni udarac majstora An'ana* (tekst *S one strane – i Podneblje*): A stvari ne istupaju iz svoje zaklonjenosti. Ponašaju se tako, kao da nije ništa, kao da im ne treba sunce. Ne treba im kretanje. Posve su sebične u svojoj samodovoljnoj rasporedenosti i bezosećajne. A ko ih je rasporedio, pitam se, a pitam njih: ko vas je postavio u tu vašu samodovoljnu rasporedenost?

Naravno, ne nalazim odgovor, jer sam mām pred sobom i pred njima odgovoran na taj način, da za svoje ponašanje, za svoj opstanak ne nalazim nikakav odgovor. (str. 73.) Zagoričnik kroz taj citat, govorí o dve dimenzije pisanja i književnosti, kako ih donosi njegova knjiga: s jedne strane svest o posebnom, duboko potresnom prisustvu stvari (stvari kao znaci realiteta sveta: taj travac će kasnije dovesti do nove proze *Rupela, Šeliga, Kalčića*) i o njihovom uticaju na čoveka: i čovek je postavljen pred stvari na način da je potresen, začuden: pred kim, pred čim? Možda upravo pred sveštu da je jedini stvarni realitet, koji poseđuje i u kojem se kreće, onaj naizgledni, u kojem postoje i književnost: dakle, nedodirljivo, neizmerljivo, pa i neuporedivo izmicanje od svega čvrstoga i znanoga. S druge strane, nemoć književnosti da stvari dozove iz njihove trajne zaklonjenosti, znači, iz onoga stanja koje je predstavljanje književnosti, raspoloživost svega da postane stvar i predmet književnoga izveštaja. A nemoć je u *Bitnom udarcu majstora An'ana* izražena eksplikite, sasvim određeno, kroz samu teksturu pisanja: ne možemo se rešiti utiska da je napor pisanja usmeren pre svega na dokazivanje nemogućnosti pisanja samog, tu nemogućnost možemo, međutim, nalaziti i u tradicionalne književnosti, no ona je tamo prikrivena. (Prikrivenost se pokazuje npr. već u stalnom nastojanju realističkog romana da istim postupcima probije neprobjedu pregradu između stvarnosti i izgleda, kako ih stvara princip mimetičnog snimka.) Time što se proza, tako kao u *Bitnom udarcu majstora An'ana*, otvara vlastitoj „nemoći“ i vlastitoj nemogućnosti prevazilaženja onoga što književnost jeste (zapis o samom sebi, samorefleksija), otvara se i mogućnost da ta nemoć i nemogućnost postanu koliko moguće prozirne, svelte, svima na očima. Bit književnoga izveštaja nije u prikrivanju, kako ga može uspostaviti upravo robovsko podražavanje pojedinih dimenzija realiteta, već u što vernijem istraživanju vlastitoga tkiva, odgovaranja na osnovna, sudbinska pitanja u odnosu između autora i književnosti, autora i čitaoca, autora i stvari, čitaoca i stvari, čitaoca i književnosti. O svemu tome izveštava *Bitni udarac majstora An'ana*, dok izveštava o vlastitom rastu i vlastitoj svesti o ponovnom ispunjavanju posve praznog, izbrisanih sveda, kako ga može uspostaviti kroz samopošmatranje samo književnosti. Stvari su rečite onoliko, koliko je moj jezik sposoban da ih shvati (str. 73.). Izmedu jezika (njegovog književnog sloboda) i stvari postoje određene tajne veze, koje je moguće otkriti samo pomnim istraživanjem pojedinih jezičkih situacija (upravo to čine pojedini tekstovi u *Bitnom udarcu majstora An'ana*). Poimanje stvari i njihovo novo rođenje, rođenje da književnost, koje je uvek otkrivanje tajnih, neznanih slojeva u poznatom, upotrebljenom, razotkrivenom. Biti u književnosti znači, dakle, biti sa stvarima, otkrivati čarost u njenoj mnogoobraznosti: književnost nije istina, književnost je način kako je moguće razumeti istinu stvari. Za tako nešto postoje samo reči: ko je u njihovoj vlasti, drži vlast nad njima: privajati ih znači biti prisvojen s njihove strane: tu i kroz to određite savremena književnost je igra, ali strogo određena, otvorena, jasna igra. A ne samo igra rečima, ili igra stvarima (reči), koji je prisutan u ovim tekstovima samo je deo njihove *istine*, pre bismo mogli reći da je samo temelj na kojem počiva niz drugih složenijih književnih metoda), mnogo je više i mnogo efikasniji odnos prema trenutnom i istorijskom svetu: jesam i dok jesam, moja je savest već način svojatajna konačnosti i neprevaziđenosti svega zemnoga, svega zapisanoga. Tako mogu stvarati književnost silno malim, na prvi pogled neefikasnim aparatom, koji obuhvata samo dva elementa: mene (autora-junaka-knjjiževnost) i svet (ostalo-publiku-kritičarski aparat-medij), povezana upravo istim tajnim vezama koje posreduju reči. *Bitni udarac majstora An'ana* je pregled putovanja od prvih saznanja o čarnoj i tajanstvenoj dimenziji oslobođenje reči (više nevezanu za predaju realiteta i njegovih atributa) do razgranatog prijevoda na književnosti svesnoj sebe same, koja može uspostaviti odnose do svih stvari u ovom svetu, koje dodiruje na poseban način: na onaj način koji su tartujski strukturalisti proglašili za *ezoterički* dodir, koji stvarima ostavlja njihovu slobodu, a svejedno ih obeležava kada ih „uvršćuje“ u okvir književnosti. Zato je Zagoričnikovo stalno istupanje iz monologa nemoguće: uvek i svuda, u svima i svemu, samo sam Ja: „jastvo“ teksta: teksta „garantuje“ njegovu uvek iznova iskreno traženje vlastitih izvora: pred svim i pred svima sam (ja sam) i kroz mene izriče se svet (izričem se), dok izričem njegovu istinu: što je pitanje, što je stvaranje, što je književnost, kako je moguće izreći nešto u svetu kojeg nema, na način koji još nije izumljen, proveren, upotrebljen, izrađen? A stalno smo iznova u *Bitnom udarcu majstora An'ana* pred pitanjima, koja su tesno, nerazdvojno vezana načinom i proizvodnim postupkom (postupcima) stvaranja, izrade književnih tekstova. *Bitnim udarcem majstora An'ana* vraćamo se književnosti. Kako je moguće do tvrdjenje, postavljeno nekud prema kraju dužeg zapisu, koji je sebi zadao zadatak da uspostavi s tekstom nekoliko temeljnih veza? Vraćanje književnosti može da znači samo jedno. Da je bila književnost do tog vratilača nekako odvraćena od sebe, zaposlena drugim problemima, gurnuta na stranu utilitarne pragmatičnosti vladajuće i vladajućih ideologija, stavljena u položaj kada je morala stalno opravdati svoje inovativne postupke (ukoliko ih je bilo), umesto da se svim žarom posveti otkrivanju svojih (neizmernih) novih mogućnosti. Kada se književnost počinje vratiti sebi, to je njen praznik, jer je, između ostalog, oslobođena (razrešena, rasterećena) pritisaka zahteva koje joj postavlja publike. *Majstor An'an* raščistio je ta pitanja: nije on radi publike, publike je nešto drugo nego tekst, identitet nije toliko jednostavan kako to zamišlja Vidmar i Vidmarović u svom traženju apsoluta kako u literaturi tako i u zahtevnosti književnosti pred licem publike. *An'an* govorí sebi o sebi: to je najglasniji i najtiši razgovor koji možemo otkriti u govorima sveta. Govoriti o sebi, ne o drugima, gde je neznanje moguće nadoknadići razvучenim pričanjem, rafiniranim slikama, iznenadujućim zaokretima, ukratko, svim mestima zanatske spretnosti. Govoriti o sebi je verovatno najteži književni posao. Govoriti o sebi tako da su skroz-naskroz sačuvani svest o tom

govorenju i odnos prema njemu (svest da govorenje nije samo način otkrivanja, već način prilaženja biti samoj, ustrajno traženje puta do njene istine) ostaje u našoj svesti kao temeljna dimenzija književnosti. Njoj su okrenute sve naše misli i naša nastojanja, još naročito u vremenu i svetu, koji su tako nemilosrdno i lukavo blagonakloni posebnim ideologizovanim vrstama književnosti i književnom manipulisuju u zagrljaju masovnih medija. *Majstor An'an* otvara jedan od puteva vraćanja književnosti, a time i nas samima sebi. Samo tako možemo posmatrati književnost i samo tako možemo naslutiti gde treba da se okrenemo, da nam se ukaže umetnost književnih tekstova.

# strukturalni okvir za interpretaciju suprematizma kazimira maljevića

dragan bulatović

Pojava i kompleksno delovanje Maljevića u vremenu izuzetno bogatom brojnim revolucionarnim predlozima i zahvatima u umetničkoj praksi i njenoj teorijskoj potpori, zahtevali su od brojnih proučavaca njegovog dela da istraže i otkriju najšire strukture pojavljujuće revolucionarne i avantgardne svesti u složenim društvenim i duhovnim promenama u Rusiji tog doba. Uže posmatrajući Maljevićev rad, ne postoji manji povod da se, u pokušaju stvaranja modela formalne analize, ponovo postavi pitanje: kako govoriti o likovnom delu?

Pitanje interpretacije postavlja se kao fundamentalni problem specifične prirode slikovnog fenomena u teorijama, uglavnom strukturalne orijentacije, R. Barta, J. Lotmana i P. Frankastela, dok je za H. Sedlmayera, istoričara umetnosti starije, »bećke škole«, koji se u interpretaciji služio metodama strukturalne lingvistike, pitanje interpretacije pitanje prevođenja, narančno, tek ikoničke ravniličnog dela. Nesumnjivo je da uspešnost i celovitost interpretacije slike obećava samo onaj pristup koji polazi od temelja, tj. slikovnosti (ili »praslike« – G. Boehm), odnosno od istraživanja supra-fenomenoloških, pre pojmovnih slikovnih struktura. Činjenica je, dalje, da o slikama govorimo; da ih primamo u drugom mediju. Koliko je opravdano smatrati da sliku u tom prelazu zamjenjuje verbalna formulacija, a koliko logično smatrati da verbalni izraz treba da prati prelaz slikovnosti u pojavu podložnu pojmovnom, verbalnom dakle, tumačenju? Imam u vidu dilemu koja se iščitava iz tekstova pomenutih teoretičara: ako je van sumnje da je plastička slika poseban vid vizuelnog opažanja, <sup>1</sup> koji ne traži posedovanje verbalnog prenosnika, šta činimo njenim prevodenjem u jezik?

Raspisljavanje ovog pitanja može da pruži bitne elemente generativne strukture slikovnosti, odnosno da definiše polje slikovnog sistema, prirodu elemenata i način struktuiranja. Ako u istraživanju tretiramo ove elemente, dobijemo odgovor na pitanje: šta čini slikovno biće, kakvo saznanje omogućava slikovna misao i kako ostvaruje tu funkciju.

U prethodnoj dlemi plastičko – verbalno moguća je sledeća razrešnica. Za R. Barta umetnost je proizvod transfera vrednosti koje su, nužno, najsavršenije formulisane verbalno. Odnosno, umetničko delo je drugorazredni simbolički sistem. I za J. Lotmana umetnost je drugostepeni modelativni sistem, »pošto je čovekovo saznanje, u stvari, jezičko saznanje«.

Sada se nameće pitanje: postoji li umetnost kao samostalna činjenica sveta?

Uočavajući opasnost od dominacije verbalne misli nad plastičkom, Pjer Frankastel je istakao važnost dokazivanja »da su umetnička dela pozitivne činjenice civilizacije s jednakim pravom kao i političke ili društvene ustanove, jer je uloga umetnosti da otvara mogućnosti izražavanja, odgovarajućim sredstvima, nizom vrednosti koje mogu biti pojmljene i zabeležene jedino preko autonomnog saznanjog i delatnog sistema«.<sup>2</sup>

Ponovo će napraviti digresiju, zbog definisanja metodološkog stava. Smatram da umetničke fenomene možemo vrlo efikasno ispitivati ako pretpostavimo homolognost struktura tri polja istraživanja: strukture dela, strukture doživljaja, strukture interpretacije. Podsetimo li se na to da u nemetičkoj umetnosti teorija umetnika neposredno spada u delo, čini se

## NAPOMENE:

upor. moj eseji *Znaci kot material literature (Znaci kao materijal književnosti)* u knjizi eseja *Put (Put)*, SKUC, Ljubljana 1979.

U Sloveniji su takav tih teorije, koji je bio izdvojen iz mimetičkog poimanja skladnosti komponenata, negovali pre svega Anton Ocvirk i Dušan Pirjevec; danas među njihovim naslednicima ponovo preovlađava mimetičko pisanje istorija i kritičarski pristup *excellence*.

U prvom tekstu se jednakim neslovom pomenute se rečenice pojavljuju na kraju. Upravo činjenica da savremena književnost utiče i na određena pomeranja u teoriji književnosti, slovenačkim zastupnicima ove nauke sasvim je neznana (iznimak je Taras Kernauner, ali ne dosledno). Ponašaju se kao da njihov kritičarski metar uvek ostaje jednak, bez obzira na trenutno meren objekt. Stoga su njihove teze staroverske, a njihove perspektive ništavno izbačene iz područja poezisa. Samo su vredni sledbenici svoga »zatana«.

sasvim opravdanim uključivanje Maljevičeve teorije u ovu trijadnu homologiju.

U tekstu »Suprematizam« iz 1927. godine stoji sledeća misao: »Moglo bi se smatrati da razmatranje života sa stanovišta umetnosti treba da postane treća, ravnopravna tačka gledišta, a u praksi se ipak daje umetnost (kao drugorazvednu vrednost) na uslužu onih koji ispituju svet i život s jednog od dvaju aspekata – materijalnog ili religijskog«.<sup>3</sup> U drugom tekstu precizira da je »nova umetnost nova, jer je ona nezavisna ideoleska superstruktura izvan drugih sadržaja i ideologija«.<sup>4</sup>

Očigledno je da ono što u jednom interpretativnom sistemu (Frankastela) ima ulogu osnovne, polazišne strukture, postoji u umetničkoj teoriji K. Maljevića kao prvočepena odrednica umetničkog stvaranja. Shvatanje umetnosti kao potpuno autonomnog sistema, paralelnog s drugim sazajnim sistemima sveta, dozvoljava izvođenje problema interpretacije na nivou generativne strukture. Generativna struktura objedinjuje postupke određivanja načina na koje se elementi slikovne svesti formiraju kao činjenice podložne interpretaciji. Ona se, prvenstveno, iskazuje u procesu oblikovanja. Proces oblikovanja se može shvatiti kao primarno pojavno stanje slikovne činjenice, jer se ona, iako prethodno postoji kao predmet slikovne misli, tek u procesu oblikovanja iskazuje kao komunikativna struktura, dakle kao činjenica interpretacije.

U prethodno postavljenoj oponoziji verbalno – plastičko, metodološki veoma relevantnoj, problem oblikovanja, kao specifičnog saznanja, izgledao bi ovako:

R. Bart smatra da čovek dolazi do saznanja jedino preko verbalnih slika, odnosno, da u likovnom delu predmet uvek predstavlja i zamenjuje samo nešto što bi moglo biti izraženo rečju.

J. Lotman, međutim, postulira i umetničko stvaralaštvo kao specifičan vid saznanja (otkrivanje u oblikovanju), iako mu je dodelio ulogu drugostepenog modelativnog sistema. Pitanje je, međutim, da li bi se strukture koje on prepostavlja u oblikovnom činu (čime eliminiše mogućnost shvatanja umetnosti samo kao prenosioča ideja, transfera verbalne misli) mogle u slučaju likovnih umetnosti shvatiti kao strukture čiste slikovne misli.

Prethodno pitanje pojačava tvrdnja P. Frankastela da postoji plastička ili likovna misao iste kao što postoji verbalna ili matematička, a »oblikovna funkcija je jedna kategorija mišljenja isto tako celovita kao i druge, i isto tako sposobna da, polazeći od opažanja, doveđe do direktnog stvaranja dela koje poseduje sopstvenu stvarnost i sopstveni smisao, logiku i strukturu, nemajući potrebu za prenošenjem i uključivanjem u vezu s verbalnim sistemima«.<sup>5</sup>

Po Maljeviću, slikar spoznaje pojave isključivo zbog svoje osetljivosti, te njihovu stvarnost pokušava učiniti vidljivom na platnu. »S obzirom na to da je slikarstvo rezultat stvaralačkog međudejstva boja i slikareve emocije, nalazim da taj vid realnosti ima nezavisnu prirodu, strogu ideologiju, sistem međudobnosa, između sebe i postojanja, koji se u umetnosti izražava u jednom ili drugom vidu. To ispoljavanje ljudi određuju kao najviši stepen čovekovih osećanja«.<sup>6</sup>

Kod Maljevića je osećajnost kategorija koja odgovara slikovnosti, osnovnoj strukturalnoj kategoriji slikovnog procesa. Svako umetničko delo, tvrdi Maljević, nastaje iz slikarskog ili likovnog osećanja. Međutim, sazajna delatnost, otkrivanje stvarnosti, može se obistiniti samo u nepredmetnosti, jer se »u umetnosti živo ne može obuhvatiti posmatrati kao postojanje predmeta«. Predmet je zapravo samo posledica uzbudnja, ili, tačnije, predmet nikada nije bio predmet, već samo uzbudnje stvoreno snagama koje su ostale nepoznate». Zato cilj nove umetnosti, po Maljeviću, »nije umetnost opažanja, već utelovljivanja uzbudnja, težnja za postojanjem, stvarnošću«.<sup>7</sup> Kako se jasno u ovim Maljevićevim stavovima otkriva polje/gnozeljske aktivnosti – »Umetnost kao stvarnost postaje supremacija« – isto je tako vidljiva medijska specificiranost saznanja: »Neopredmetni suprematizam predstavlja kulturu koja svet uzbudnja realizuje oblicima svog sistema«.<sup>8</sup> »Nova bespredmetna umetnost postoji kao izraz čistog osećanja koje ne traži nikakve praktične vrednosti, nikakve ideje«.<sup>9</sup>

Zbog toga se suprematistički radovi ne mogu dovesti u vezu s formama koje postoje u prirodi; oni su »formativni a ne informativni« (J. – C. Makcak), odnosno, delo je oformljeno saznanje.

Kako sada tu činjenicu možemo tumačiti?

Prepostavimo da struktura dela karakteriše znakovnost. Ova, nešto izmenjena koncepcija semiotičkog metoda, izašla iz pera sovjetskog filozofa A. M. Pjatigorskog,<sup>10</sup> pruža mnogo veće mogućnosti tumačenja suprematističkih radova od uobičajenog polazišta od dela kao utvrđenog sistema znakova. Znakovnost predstavlja apstrakciju određenog svojstva: svojstva da se bude znak (nečega, za bilo koga i bilo gde). Pitanje čije je svojstvo da se bude znak, daje ontološku premisu semiologije: svojstvo stvari koje one imanentno sadrže. Svojstva dvojstvenosti (u svakom trenutku biti nešto i nešto drugo), pozicije (mogućnost predstavljivosti svake stvari izvan mesta koje zauzima) i projekcije (sposobnost stvari da se uključi u postojeću situaciju subjekta koji je koristi u svojstvu fakta, što nesumnjivo prethodi situaciji) objektivno daju mogućnost korišćenja stvari kao znakova (fikciono-fenomenološka primisa semiologije). Iz aspekta posmatrača znakovnost se pojavljuje kao korišćenje tri prethodne osobine stvari, kao naročiti konstruktor, a sama mogućnost takve operacije, koja već nije »čista mogućnost«, može se uslovno nazvati psihološka premisa semiotičke teorije.