

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 lukavu blagomakloni posebnimi ideologizovanim vrstama književnosti i književnom manipulisanju 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, ¹ koji ne traži posedovanje verbalnog prenosnika, šta činimo njenim prevodenjem u jezik?

Raspaljivanje 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«.²

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 esej *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«.³ U drugom tekstu precizira da je »nova umetnost nova, jer je ona nezavisna ideoleska superstruktura izvan drugih sadržaja i ideologija«.⁴

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 oponiciji 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«.⁵

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«.⁶

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 uzbudjenja, ili, tačnije, predmet nikada nije bio predmet, već samo uzbudjenje stvoreno snagama koje su ostale nepoznate». Zato cilj nove umetnosti, po Maljeviću, »nije umetnost opažanja, već utelovljivanja uzbudjenja, težnja za postojanjem, stvarnošću«.⁷ 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 uzbudjenja realizuje oblicima svog sistema«.⁸ Nova bespredmetna umetnost postoji kao izraz čistog osećanja koje ne traži nikakve praktične vrednosti, nikakve ideje«.⁹

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,¹⁰ 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.

Prva očigledna prednost ove metode u ispitivanju umetničkog dela je u tome da znake *formiramo*. Dakle, pretpostavljeni slojevi umetničkog dela nisu apriori i određenim stepenom semiotični. I kod Frankastela nalazimo potvrdu ovakvog stava. Za njega je, naime, »znak proizvod izumljenja«. Imanentan značajenski svojstva otkrivaju se i forme na osnovu iskustvenih i imaginativnih, značajenski bremenitih sistema. Jedan takav sistem čini, pored iskustvenog i imaginativnog materijala, specifični interpretativni materijal autora.

Ako prethodne stavove usvojimo kao hipotetičku strukturu istraživačnog dela, kako možemo odrediti znakovnost suprematističkih radova?

Suprematizam se služi apstraktnim formama, svedenim geometrijskim slikama. Osnovne geometrijske slike: kvadrat, krug, pravougaonik, trougao, kružni isečak, poseđuju imantan značajenska svojstva o kojima govorimo na osnovu iskustva i na osnovu imaginacije. Odnosno, kvadrat, krug, pravougaonik, trougao jesu *slike* (značajenske vizuelne jedinice) i slike ograničene, zatvorene površine. Bela, crna i obojena površina, ograničena s jednom, tri ili četiri linije, *predstavlja* određeni prostor. Takođe je, na ovom nivou percipiranja dela, u ovim geometrijskim oblicima moguće zamisliti sasvim specifične prostore (stvarne, nestvarne, konačne, beskonačne).

Ograničavanje komunikativnog nivoa u prethodnom stavu je indikativno. Najpre, jer se svojstva suprematističkih formi, za koje smo konstativali da imaju značajni potencijal, preobraćaju u znakovnu stvarnost samo u aktu komunikacije. Svest posmatrača je svest o mogućnosti korišćenja prvočitih svojstava stvari, a znakovnost se u njegovom mišljenju javlja kao »naročiti konstruktor« koji operiše tim svojstvima. Ta operacija je složena i uključuje mnoge druge osobine, odnosno obuhvata druge nivoe dela. Zato je pomenuti nivo, operativni, analitički nivo, moguć iz pozicije istraživača. Ovim postupkom otkrivamo sferu međuodnosa koja postoji između posmatrača i dela.

Osim toga što smo izabrali mogućnost da osobine suprematističkih formi »konstruišemo« kao: »slike« konačnog, beskonačnog, nestvarnog, stvarnog... prostora, u operaciju znakovnosti uključujemo druge osobine (iskustvene značajenske potencijale opštег slikevog bića), odnosno o njima mislimo kao o predstavama sveta bez predmeta, bez stvari, bez jedne iluzije vidljive stvarnosti,

– bilo da ga vidimo kroz kvadrat na slici, odnosno »prozoru« u »prozoru« (ako je iluzionistička slika prozor u svet, onda je Maljevičeva slika prozor u prozor bespredmetnog sveta),

– bilo da je geometrijskim formama sugerisan beskonačni prostor, odnosno predstavljeno delovanje ili kretanje energije u beskonačnom prostoru (dinamizam je postignut dijagonalnim komponovanjem, dok su forme i boje usaglašavane dinamizmu i doprinosele predstavi).

Iz pozicije posmatrača na nivou znakovnosti, ne možemo više reći. Za dalje razotkrivanje ovog dela neophodno je predstaviti aspekte stvaraca na umetnost, umetničko delo, stvaranje i svet. Maljevičevi tekstovi koji se odnose na suprematizam bili su druga bitna komponenta interpretativnog sistema. U tom smislu uputan je sledeći njegov citat: »Šta je zapravo platno? Šta je na njemu predstavljeno? Analizirajući platno, mi na njemu pre svega vidimo prozor kroz koji otkrivamo život. Suprematističko platno prikazuje beli prostor... suprematističko beskonačno belo omogućuje vidnom zraku da se bezogranično prostire«, jer pokazuje homologiju struktura ponudnog modela istraživanja (znakovnosti) i Maljevičevog mišljenja. Platno koje je slikarsko (slika) predstavlja (stoji za), u suprematizmu, »prozor u beskonačni prostor.

Govoreći dalje o elementima suprematističke slike, Maljevič prethodno zadovoljenoj ontološkoj i fenomenološkoj premisi znakovnosti priključuje i treću, »psihološku«: »konstruisanje suprematističkih formi ni najmanje nije vezano za estetsku nužnost, kako boje, tako forme ili figure... najvažnije u suprematizmu – dva principa – energije crnog i belog služe otkrivanju formi delovanja... Ako sada svaka forma ili svu generički materijali predstavljaju energiju koja boji svoje kretanje, onda u beskonačnom stvaranju dolazi do promene materijala i stvaranja novih energijskih sklopova... u suprematizmu je pomoću ekonomskog geometrizma postignuto delovanje u jednoj površini... Ako je svaka forma izraz čisto utilitarnog savršenstva, onda ni suprematistička forma nije ništa drugo nego znak identifikovane snage delovanja utilitarnog savršenstva nastupajućeg konkretnog sveta«. Maljevičev zaključak: »Suprematističke forme, kao apstrakcije, postale su utilitarno savršenstvo« i »Suprematizam predstavlja jedinstvo oblika, što znači: suprematizam je ono u čemu slutim jedinstvo«, potvrđuju prisustvo moći u kreativnom sistemu, da se elementi kojima se operiše konstruišu u značajne sklopove. Kada o njima govorim, Maljevič više struko govor i o smislu suprematističkog stvaranja: »Crni kvadrat na belom polju biće je prva izražajna forma bespredmetnog osećanja: kvadrat = osećanje, belo polje = »ništa« van tog osećanja«, i dalje: »Kvadrat se menja i tvori nove forme čiji elementi podležu sredinjanju na ovaj ili onaj način, saglasno s osećanjem koje predstavlja pobudu«. U drugom tekstu Maljevič je isto izrazio direktnim pitanjem: »Dakle, šta prikazuje beli suprematizam? Šta je on? Znači li suprematizam dostizanje najudaljenijih granica izjednačanja svih raznolikosti točnoga, boja, težina i njihovo ujedinjavanje u jednu silu, u jedno stanje, u apsolutno, ili je samo uvod u dostizanje konačne granice apsolutnog u kojem svest poznaće još samo dva stanja – kretanje i mirovanje...«

Kada uzmemu u obzir i njegov zaključak da »tri suprematistička kvadrata predstavljaju uspostavljanje određenog pogleda na svet i ustrojstvo sveta...«, kao »čistog delovanja«, shvaćenog kao samosaznanje u čisto utilitarnom savršenstvu »svečekva«, možemo reći da bi upravo ovi njegovi stavovi mogli da ujedine zaključke koji su do sada nastali u interpretaciji, koja je tumačila relacije posmatrač – delo.

Prethodna tumačenja dozvoljavaju da se konstatuje da suprematizam postoji kao samostalna kategorija (slikevog) mišljenja, da je u delima plastičko, suprematističko mišljenje ostvareno kroz »utelovljenje uzbude«, kao jedino stvarno saznanje bespredmetnog sveta. Nabrojani stavovi mogu da čine najopštiju interpretativnu strukturu suprematističkih slika, ali ne mogu obuhvatiti onaj deo teorijskih radova u kojima Maljevič nedvosmisleno govori o prevaziđanju granica medija i koji predstavljaju najpre metafizičku suprematizma. O tome bi mogla da svedoče sledeća dva citata. »Zahvaljujući suprematizmu otvaraju se pred umetnošću nove mogućnosti, jer

samim tim što otpadaju 'obziri celishodnosti', plastičko osećanje izraženo na planu slike može da bude preneseno u prostor«; i: »u suprematizmu ne može biti govor o slikarstvu. Slikarstvo je odavno izvijljeno i sam umetnik je predrasudao prošlosti«.

Ovim bi se proširoio interpretativni sistem sa, ponovo hipotetički postavljenim bar dva kôda. Jedan bi trebao da sadrži elemente za razumevanje proširenog medija slikarstva, slikarstva koje ima teoriju kao prevashodnu osnovu. Za ilustraciju ove mogućnosti poslužiće se zapažanjem koje je o toj strani Maljevičevog dela učinio Z. Maković: »U nekim naznakama što ih je dao K. Maljevič možda bismo najbliže bili tački – ishodnici današnjeg post-vizuelnog shvaćanja umjetničkog djela. 'Umjetnik koji želi ići dalje od same slike, prisiljen je teoretišati', kaže Maljevič, a mi navodimo ovu njegovu računiku budući smatramo da, iza uzdizanja nad slikom i kretanja ne prema oblikovanju fenomenoloških struktura, nego pak čisto duhovnih, prema tome conceptualnih, koje se kriju iza riječi 'teoretišati', unijeti u podođe što ga slika te prividno zatvara (naznačuje) jednu drukčiju stvarnost nego je to stvarnost predmeta, stvarnost vidljivih i opipljivih cijelina, unijeti, dakle, na jedan čvrst predložak stvarnosti duha, supremaciju čiste osećajnosti – to je jedan od najradikalijih događaja u povijesti umjetnosti!«. »Čitanje« suprematističkih slika odvija se, očito, u duhovnim ravninama bića, daleko od zahvata vizuelne percepcije. Jasno je, takođe, da se u nad-pojavnim strukturama radi o metafizičkim celinama i operacijama. Da bismo utvrdili u kojem je stepenu to tačno, potrebno je formirati drugi kod, koji bi vezivao misao epohe, iskustva metafizike, teologije i misticizma sa spisima Maljevića. J. – C. Marcade je izdvojio sličnosti s nekim aspektima budizma (preko knjige P. D. Uspenskog), apofatičkom teologijom grčkih otaca i hezizmom, objašnjavači i mogućnost podvođenja suprematizma pod pojmom misticizma ako se ovaj shvati kao »vizija koja eliminiše posrednike i transformiše uobičajeno opažanje naših pet čula u neposredno saznavanje sveta kao celokupnog postojanja«.

Model istraživanja, razmatran u ovom tekstu, može da uputi na bitne komponente strukture suprematizma, ali i da dozvoli zaključak da suprematizam nije sve ono na što upućuje hipotetička istraživačka struktura, odnosno da ukaže na drugi i pravi put interpretacije.

NAPOMENE:

¹ Vizuelna slika nije rezultat čiste percepcije. Do svesti stiže proizvod dejavnosti duha – opažaj, na osnovu i drugih oblika saznanja. Ali, plastička slika jeste samostalni mentalni proizvod, proizvod aktivnosti koja pokriva jedno polje saznanja. Nerbert Ried je čak smatrao da je »slika pre retci« u genezi ljudskoguma, a Pjer Frankastel stavlja slikovnu misao paralelno s verbalnom i matematičkom. I u novijim radovima, J. – L. Schefer i B. Rotar, interpretativni modeli jasno razdvajaju vizuelnu od ikoničke ravni fenomena. Tek u okviru ove druge specifika se likovnost kao samostalna aktivnost.

² P. Frankastel, »Umjetnost i istorija«, »Dometi«, 9, Rijeka 1977., str. 81.

³ »Izraz«, 10, Sarajevo 1971., str. 344-353.

⁴ K. Malevič, »The World as Non-Objectivity«, u »The World as Non-Objectivity« unpublished writings 1922-25, vol. III, Copenhagen 1976, str. 274.

⁵ P. Frankastel, n. d., str. 80.

⁶ K. Malevič, n. d., str. 270.

⁷ K. Malevič, »Suprematizam kao nepredmetnost«, »Život umjetnosti«, 7-8, Zagreb 1968, stavovi 34, 35, 37.

⁸ Isto, stav 34.

⁹ K. Malevič, »Suprematizam«, »Izraz«, 10, str. 347.

¹⁰ A. M. Pjatigorski, »O nekim teorijskim premissama semiotike«, »Treći program Radio-Beograda, 42, Beograd 1979, str. 554–557.

¹¹ Potpunija interpretacija podrazumevajuća bi formiranje sistema celokupnog Maljevičevog dela i sistema ruske avangardne umetnosti.

¹² K. Malevič, »Suprematizam«, »34 Risunka«, Unovlc, Vitebsk 1920, str. 3.

¹³ Isto, str. 2.

¹⁴ K. Malevič, »Suprematizam«, »Izraz«, 10, str. 346.

¹⁵ K. Malevič, »Suprematizam kao nepredmetnost«, stav 42.

¹⁶ K. Malevič, »Suprematizam«, »Izraz«, 10, str. 352.

¹⁷ K. Malevič, »Suprematizam«, »34 Risunka«, str. 4.

¹⁸ Z. Maković, »Konceptualna umjetnost ili umjetnost kao definicija umjetnosti«, »Izraz«, 3, Sarajevo 1972, str. 248.

¹⁹ J. – C. Marcadé, »Was Ist Suprematismus?« u K. Malewitsch zum 100. Geburstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, str. 185.

Selektivna bibliografija je objavljena u: MALJEVIĆ. SUPREMATIZAM. BESPREDMETNOST, Student-ski izdavački centar, Beograd 1981.

