

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Дигитална уметност

Докторски уметнички пројекат:

„ЛИНКЕЈЕВ ПОГЛЕД ДУШАНА МАТИЋА“
Мултимедијална дигитална књига

аутор: мр Немања Лазаревић

ментор: др ум. Љуба Бркић

Београд, јун 2019.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Немања Лазаревић _____

број индекса _____ Б2/2016 _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Линкејев поглед Душана Матића _____

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _10. мај 2020. _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора __Немања Лазаревић_____

Број индекса _Б2/2016_____

Докторски студијски програм __Дигитална уметност_____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

__Линкејев поглед Душана Матића_____

Ментор __Љуба Бркић_____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) __Немања Лазаревић_____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _10. мај 2020._____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Линкејев поглед душана Матића

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 10. мај 2020. _

Потпис докторанда

АПСТРАКТ

Компаративна студија *Линкејев поглед Душана Матића, пиктопоеетске синкопе* презентована је у овој докторској дисертацији у облику мултимедијалне дигиталне књиге. Учинио ми се да управо уз све могућности (технолошке и техничке) које пружа једна оваква презентација, се Матићево богато и разноврсно дело може сагледати и протумачити још потпуније, прецизније но до сада класичним поступцима књижевне теорије, историје и компаративистике. На пример, та фамозна инспирација о којој су дотичне, споменуте дисциплине од памтивека расправљале, може се данас уз помоћ рачунара и програма анализирати, не да би се коначно закључило шта је инспирација, већ да би се стекао нови, до данас још несагледан њен значај за креативни поступак једног уметника. Компјутеру (дакле машини), брзина се приписује као основна врлина, али није ли брзина и одлика инспирације – способност, у овом случају песника, да тајанствено лети око роја речи, речи које су исто време и средство и материјал. Свим моћима које нам програми за *машине* пружају – беспрекорна брзина, тачност, минуциозност, рад без узбуђења, могуће је најцелисходније сагледати ову слику која се увек чинила магловитом и недокучивом – слику тајне и визије настанка уметничког дела.

На пример, међу тумачима Матићевог дела одувек се водила притајена полемика о правој природи и бићу тог дела – једних, коју тврдили да је оно, *расуто*, *фрагментарно*, да одражава само тренутак у коме настаје и оних других коју су заступали мисао да је Матић стваралац скоковите имагинације у чијој се променљивости итекако може пронаћи својеврсни рад и континуитет.

Дигиталне и многобројне „алатке“ које су ми стајале на располагању приликом презентације Матићевог и књижевног и ликовног дела потврдили су ми о расутости и фрагментарности али и својеврсном дару и способности Душана Матића да ту фрагментарност споји у фино, многим значењима, трепераво ткиво књижевноуметничког дела.

Огледајући Матићев стваралачки исказ у светлу проблема који смо испитивали путем дигиталне књиге могао бих да кажем како ће се штампаној књизи која је кроз векове била основни знак човековог искуства, придружити бржи, тачнији инструменти, програмски усмерени, који ће нагомилано знање преносити и чувати у виду информације.

Рад на мултидисциплинарној дигиталној књизи *Линкејев поглед Душана Матића, тиктопоеетске синкопе* уверио ме је да се древно и савремено не искључују, да ће класична уметност наставити да упоредо живи са компјутерском која се тек ствара, најпре и због тога, како рече сам Матић, што се „крајности додирују“. А између крајности је увек Човек, онај „оток опажања“ који постоји кроз делове светске целине.

Кључне речи: дигитални свет, информација, комуникација, наука, уметност, машина, слово, анимација, тон, аудио запис.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation, comparative study *Linkej's View of Dušan Matić, pictopoetic syncope* is presented in the form of multimedia digital book. It seemed to me that it was just with the help of all possibilities (technological and technical) offered by such dissertation, Matić's rich and manifold oeuvre could be comprehended and interpreted more thoroughly and more precisely in comparison to the previous classical procedures of literary theory, history and comparative literature. As an example, let us take that famous inspiration which was discussed in the mentioned disciplines ever since; with the help of a computer and programs, it can be analysed today, not in order to finally decide what inspiration is, but to understand its new, still unperceived significance for the creative procedure of an artist. Speed is attributed to computer (i.e. machine) as its basic quality, but is the speed not characteristic of inspiration as well - the ability of a poet in this case, to mysteriously fly around the swarm of words, the words that are simultaneously both means and material. Using all the potentials offered to us by *machine* programs – perfect speed, precision, minuteness, work without excitement, it is possible to understand most appropriately the image that always seemed misty and unfathomable – the image of a secret and a vision of artwork creation.

For example, among the interpreters of Matić's oeuvre a secret debate on real nature and essence of his work was always present; there were those who claimed that the work was *dispersed, fragmentary*, that it only reflected the moment of creation, and those who supported the idea that Matić's imagination was characterised by abrupt changes which revealed specific order and continuity.

Digital and numerous tools that were available to me while doing presentation of Matić's literary and artistic work proved to be not only dispersed and fragmentary, but also showed the talent and capacity of Dušan Matić to combine that fragmentation into meaningful, delicate and vibrating literary and artistic creation.

Considering Matić's creative expression in the light of problems that were investigated by means of a digital book, I could say that a printed book which was a basic indicator of human experience through centuries, will now be accompanied by faster, more accurate instruments, aimed at programs that would transmit and preserve the piled knowledge in the form of information.

The work on multidisciplinary digital book *Linkej's View of Dušan Matić, pictopoetic syncope* convinced me that the ancient and the contemporary did not eliminate each other, and that classical art would continue its life parallel to the computer one, which is now being formed, firstly because, as Matić himself said, "Extremes are in contact". And, between the extremes, there is always a Man, the "isle of perception" that exists through parts of the worldwide entity.

Key words: digital world, information, communication, science, art, machine, letter, animation, tone, audio record.

Садржај

Увод

УМЕТНОСТ У ДОБА ТЕХНИЧКОГ ПРОГРЕСА

Прво поглавље:

ИНФОРМАЦИЈА, КОМУНИКАЦИЈА, ДИГИТАЛНИ СВЕТ

1. Значај и улога дигиталног света у преношењу информација и комуникација
2. Историја са више питања него одговора
 - 2.1. Сусрет уметности и науке
 - 2.2. Уметност и машина

Друго поглавље:

СМИСАО НОВОГ ЈЕЗИКА

1. Потенцијал дигиталног у досезању уметничког смисла
2. Могућност плуралистичког у уметности
3. Уметник ранијих епоха – *уметник рефлексije*; стваралац у доба дигиталног – *уметник рефлексije о рефлексijaма*

Треће поглавље:

УМЕТНОСТ У ВЕКУ НАУКЕ

1. Научно мишљење и уметничко стваралаштво
2. Уметност без граница
 - 2.1. Дигитално омогућава уметнику не једносмерну већ прочишћену наизменичну информацију
 - 2.2. Раст иновативних стваралачких детаља и њихова прекомбинација путем дигиталног

Четврто поглавље:

НАУЧНО МИШЉЕЊЕ И УМЕТНИКОВА ИДЕЈА

4. Улога дигиталног у разоткривању и тумачењу одређене уметникове идеје
 - 4.1. Ствар иза ствари
 - 4.2. Слово – фонг
 - 4.3. Покретна слика – анимација
 - 4.4. Тон – музика
 - 4.5. Реч и тон – аудио запис

Закључак

ЕГЗАКТНА ЕСТЕТИКА, ПЛАНСКИ СЛУЧАЈ

УВОД

**УМЕТНОСТ У ДОБА
ТЕХНИЧКОГ ПРОГРЕСА**

*Свет у свом све ширем распрострањању гради мост између старих
случајних и нових програмираних збивања у човековом животу.*

Маршал Маклуан

У огледу *Поезија полаже испит пред машином* Душан Матић саопштава један од догађаја са *Двадесетих женевских међународних сусрета*, одржаних септембра 1965. За сам догађај, о коме ћемо такође нешто рећи, песник већ на почетку текста каже да „задира у саму бит људске културе и саму срж егзистенције човека: шта је то *људско*, шта, у ствари кажемо кад кажемо: *човек*?“¹

Догађај обухвата онај драматични тренутак кад учесници сусрета од организатора добијају два папира са стиховима песама и од њих се очекује да се одреде коју је песму написао песник, а коју је створила електронска машина, тј. компјутер. Већина „читача“ успева да реши постављени задатак одлучивши се за песника, мада је, како вели Матић, било и оних којима је производ машине био ближи. Уз ову констатацију као сваки песник са богатим надреалистичким стваралачким искуством он иронично запажа како је машина претерано савесна у прављењу стихова и у тим тренуцима мање подсећа на занесену Сапфо, а много више на хладног и паметног Аристотела у својим најбољим часовима.

Сусрет у другој половини прошлог века са стваралачком машином, коју су назвали „Калиопа“², није Душана Матића окренула против ове машине ни тврдња неких учесника како само песник поседује право на инвенцију и избор. У духу своје тврдње како се крајности увек додирују и у овој прилици је закључио да машина и њене поетичности никада неће убити поезију. Коначно, ако је она већ људско дело, зашто не би помогла и песнику?

Задржавам се подробније на поменутом огледу можда и зато што нас је баш он подстакао да компаративну студију *Линкејев поглед Душана Матића, пиктопоетске синкопе* презентујем у облику мултимедијалне дигиталне књиге. Учинило ми се да управо уз све могућности (технолошке и техничке) које пружа оваква књига се Матићево богато и разноврсно дело може сагледати и протумачити. На пример, та фамозна инспирација о којој су филозофи и теоретичари расправљали од памтивека, може се данас уз помоћ програма за рачунаре анализирати, не да би се коначно закључило шта је инспирација, већ да би се стекао нови, до данас несагледани увид у њен значај за креативни поступак једног уметника. Компјутеру (дакле, машини) се брзина приписује као основна врлина, али није ли брзина и одлика инспирације – способност, у овом

¹ *Пропланак и ум*, Нолит, Београд, 1969, стр. 171.

² Муза епског песништва и беседништва.

случају песника, да тајанствено лети око роја речи, речи које су у исто време и средство и материјал. Свим моћима које нам програми за *машине* пружају – беспрекорна брзина, тачност, минуциозност, рад без узбуђења, могуће је најцелисходније сагледати ону слику која се увек чинила магловитом и недокучивом – слику тајне и визије настанка уметничког дела.

Међутим, уз речену констатацију није могуће а не учинити још једну, битну, опаску за проблем који излажем. Наиме, реч је о чињеници која упозорава да је „вештачки“ направљена песма ипак песма ако је добро направљена, али у њено вредновање не мора ући само атрибут *дело*, него и нешто шири појам: *производ*. То јест, оно што компјутер састави најпре је производ, а ако је у њега унесен и уметнички дух, онда је тај производ и дело са свим атрибутима који се могу вредновати теоријски и естетски.

Ако се тврди да кибернетичка справа без „поседовања“ уметничког духа по случајној констатацији елемената између много комбинација наличи и на уметнички вредне везе, тиме се ништа не руши од старих уверења која почивају на принципу да у уметности мора да влада сасвим одређени ред и смисао. По закону вероватноће у бесконачном времену откриле би се све могуће комбинације, па према томе и све могуће уметничке.

Али, између свих могућих само неке одређене су уметничке, па стога питање и даље остаје да лебди: шта, наиме, чини да само неке *одређене* (чиме?) комбинације дају песму, цртеж или музику, и само неке *одређене* комбинације дају дело по мери уметничких вредности. Ваљало би непрестано у складу са временом обнављати и стваралачки укус и на тај начин избећи Ничеову немилосрдну констатацију: „Још један век читалаца и писање ће ми огадити“.

Матићев стих: *Човек будућности чека да ухвати / Корак са собом [...]* из збирке *Муњевити мир*³ заправо је опомена модерном човеку да, како у продукцији, тако и у комуникацији треба да превазиђе традиционалне поступке. Било да ствара надахнут машинском средином, било да дела анализира и тумачи уз помоћ *машине*, циљ и у једном и у другом случају најчешће не мора бити усредсређеност на *дело* него на истраживање као такво. Дакле, процес преображаја, конфигурације материје и форме. У стиховима који следе иза већ цитираних, Матић ће се хуморно осврнути на нагомилано човеково

³ Нолит, Београд, 1977, стр. 47.

знање које овај неће бити кадар да увек и у сваком тренутку креативно реализује, дакле пренесе га до реципијента:

Купање једног компјутера тек

Затим

Долази

Само се не зна шта је заборавио да забележи

А шта заборави да заборави

Тога су се сви сетили тек накнадно [...]

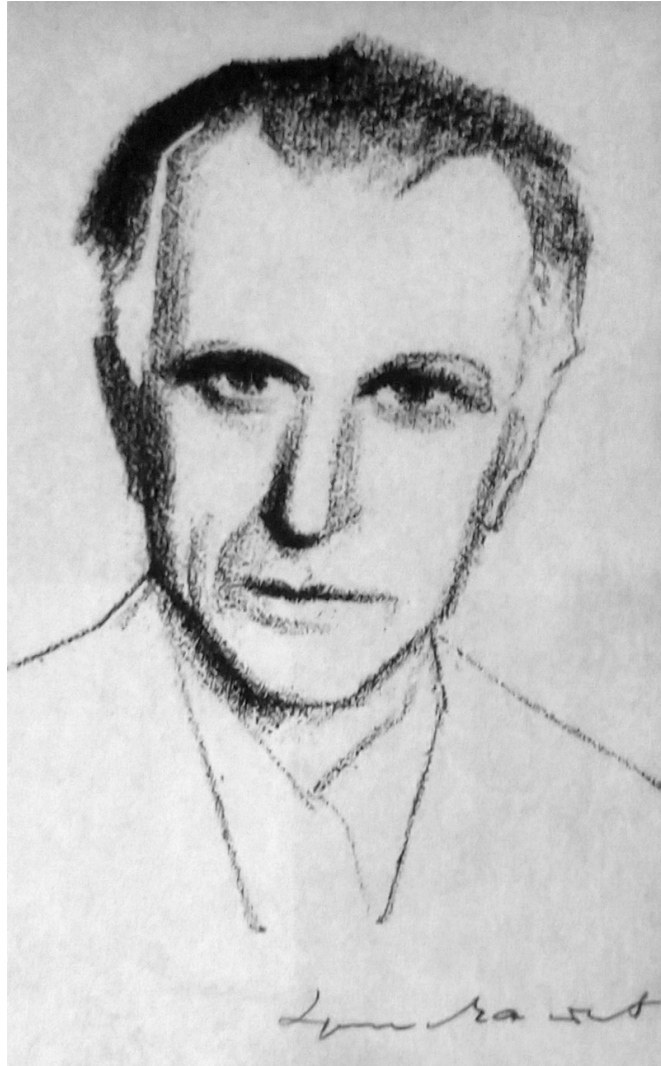
Чега су се то, по песнику, људи накнадно сетили? Плански случај треба да покрене реализацију стваралачког процеса уз помоћ компјутерских програма. Незаменљива остаје рука која ће покретнути – потписати *дах* који објављује дело које је створено.

Присуство уметникове руке и даха у доба машинске уметности не говори ништа против присуства технолошко - индустријског у процесу њеног настанка, чак нити против њене особене уметничке естетике, особене и условљене самом природом настанка. Уосталом, као што ни први неуспеси у летењу не говоре ништа о човековој тежњи да полети. Напротив, само учвршћују жељу да баш *то* треба да оствари.

Коришћење *машине* у стварању уметничког дела, па и у његовом тумачењу – какав је случај и са мојим радом на овој дигиталној мултимедијалној књизи, само је још један корак да се дело (у овом случају Матићево) афирмише, истраже све његове естетске књижевнотеоријске и уметничке слојевитости.

И на крају овог увода да речемо како ћу се трудити да излажући лично искуство покажем како *машина* за човека није тотемска животиња, већ начин да њоме човек овлада још једним, новим органом и поступак стварања, или тумачења буде са мање зноја, али никад без оног искушења из *Тамног вилајета: ко узме кајаће се, ко не узме опет ће се кајати*.

МАТИЋ КАКО СУ ГА НЕКАД ВИДЕЛИ



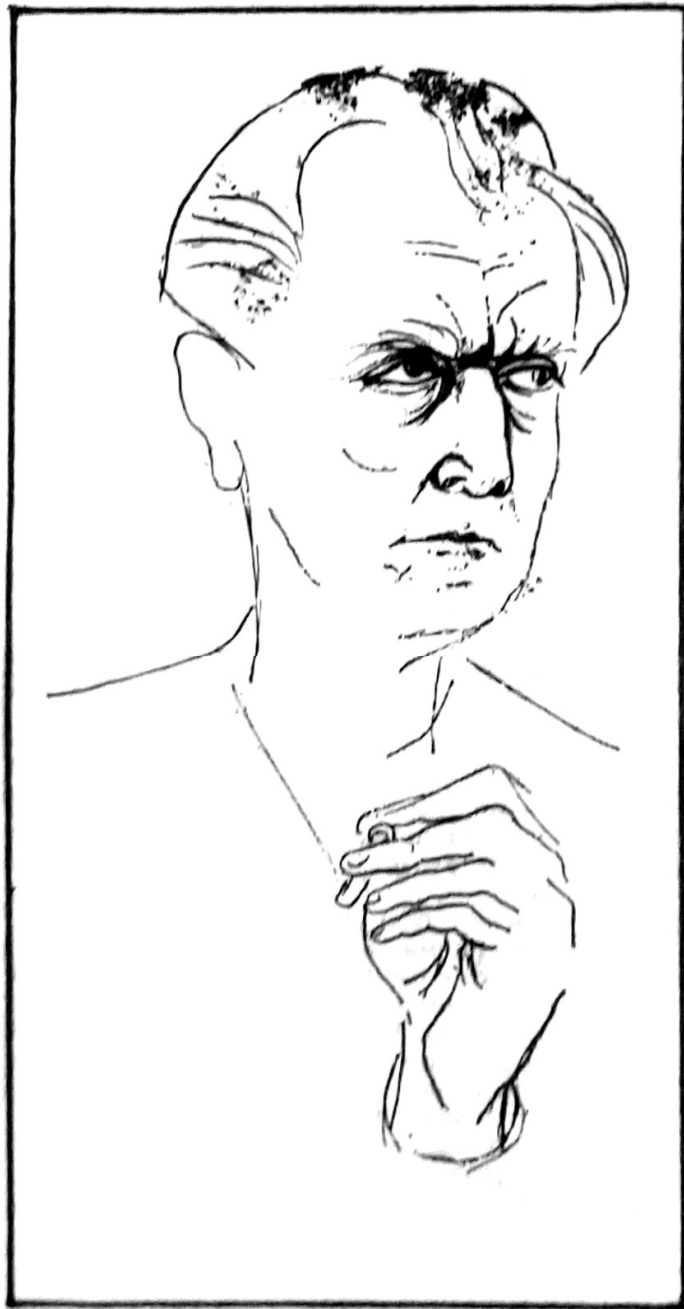
Миљенко Станчић



Миро Главуртић



Зуко Цумхур



Оља Ивањицки

ПРВО ПОГЛАВЉЕ

ИНФОРМАЦИЈА, КОМУНИКАЦИЈА, ДИГИТАЛНИ СВЕТ

Заснивање лепих уметности и увођење њихових различитих типова потиче из времена које се темељито разликовало од нашег, и од људи чија је моћ над стварима и приликама била незнатна у поређењу са моћи којом данас располажемо. Међутим, изненађујући пораст прилагодљивости и прецизности наших средстава ставља нам у изглед да ће у блиској будућности доћи до најтемељнијих промена у древној индустрији лепог. У свим уметностима постоји физичко дело, које више не можемо посматрати и третирати као пре, тај део се више не може отети деловању савремене науке и савремене праксе. И материја, и простор, и време већ пуних двадесет година нису оно што су одувек били. Треба бити спреман на то да ће толико велика новотарства изменити целокупну технику уметности, да ће на тај начин утицати на саму инвенцију и, на крају, можда, довести до тога да се, на најчаробнији начин, измени и сам појам уметности.

Пол Валери

1. ЗНАЧАЈ И УЛОГА ДИГИТАЛНОГ СВЕТА У ПРЕНОШЕЊУ ИНФОРМАЦИЈЕ И КОМУНИКАЦИЈЕ

Приступајући реализацији теме *Линкејев поглед Душана Матића – дигитална мултимедијална књига* моја превасходна намера је била да користећи се могућностима дигиталне технологије представим на нов начин дело овог знаменитог песника, али посматрајући то дело у међуодносу са његовим цртежима, колажима и асамблажима које је стварао од доба преднадреализма (1928), а посебно у време надреалистичког покрета (1930), а може се рећи и до краја свог живота (1980).

Увидом у целокупно дело, а руковођен текстом истоимене студије, релативно брзо сам уочио да ту није реч само о додиру граница две уметности – *поезије* и *ликовне*, о чему се, истини за вољу, испредала танка жица од најстаријих времена до данас. Прецизније казано, клупко овог проблема почиње да се расплиће још од Симонида Кејанина у петом веку пре наше ере, преко многих филозофа и песника, међу којима свакако треба поменути Хорација (*at pictura poesis*) да би се касније наставило као значајна тема у трактатима Леонарда, Лесинга, Дидроа, па све до новијих дана у делима Галвана дела Волпеа и наших теоретичара Војислава М. Ђурића, Радослава Јоксимовића, Владана Радовановића и др.

Намера није била да проверавам да ли граница има или нема, у којој су мери лирско и пиктурално слични или различити, већ да користећи се дигиталним достигнућима утврдим комуникацијски канал између ове две уметности и како он утиче да обе проговоре на нов, *свој*, начин, што се јасно може сагледати у њиховим уметничким порукама.

Без дигиталног то не би било лако оствариво, поготово у Матићевом делу, али и код других стваралаца сличне вокације. На крајње остваривање предузетог наума подстицајно је деловао и анегдотски исказ о староме дервишу, који је кад му се унук обратио и запитао у чему је тајна његове вештине, овај му је одговорио: *Уђи и провери*. А дигиталне технологије нам управо то и омогућавају. У нашем случају да један уметнички опус сагледамо и анализирамо из перспективе *угла искоса* и на тај начин

проширујући поље виђеног сазнамо од којих све нити дело може бити саздано, који све стваралачки облици у њему бивствују и на који начин.

Сагледавајући песничко и ликовно у Матићевом делу, успостављајући између њих и њихових елемената интеррелације у дигиталној књизи, најпре смо запазили како ликовно није предложак за настанак лирског и обрнуто, већ да је ту увек реч, како сам песник каже „о две паралелне стазе“ – *стазе*, које су међусобно, итекако, суптилно изнијансиране и преплетене.

Овим запажањем додирнули смо важну нит Матићеве поетике. Истина, он се у својим огледима није експлицитно бавио компаративном анализом наречених преплетености, али је био итекако свестан њихове присутности, па отуда и није желео да даје предност једне уметничке форме над другом. Уосталом о томе јасно сведоче и песма и цртеж *Аполон гледа Марсијаса*.

Међутим, како свако *али* девојци срећу квари, тако ни стваралац – аутор, не мора експлицитно да се изјашњава о садржају, а посебно о значењу свога дела. С обзиром да је *текст* упућен читаоцима/гледаоцима, а да не говоримо о критичарима који једва чекају да га се „дочепажу“, онда је дело судбином свог постојања принуђено да постоји мимо аутора, да само себе тумачи, односно да своју егзистенцију брани како зна и уме.

Тако се постојање дигиталне мултимедијалне књиге у овако могуће екстремним ситуацијама јавља као медијум – прибежиште, најпре за све намере аутора, а затим и сва упућивачка значења самог текста. На овај начин креирана дигитална књига и сама постаје *проводник* који води у просторе једне или више уметничких форми. Када текст студије *Линкејев поглед Душана Матића* сазнајемо кроз мултимедијалност уочавамо да песничко дело не тумачимо само као лирско или ликовно дело у кључу књижевне и историје уметности – дакле епохе и времена настанка, већ да нам колажи, асамблажи, фротажи, разноврсне интервенције у анкетама, омогућавају иновативно стилску конверзацију двострукога правца – са хоризонтом традиције али и са видиковом линијом на којој се навешћује будући експеримент без кога уметност не би ни постојала.

Односи који се успостављају путем дигиталне мултимедијалности стављају у центар примишљања једно, не тако безначајно питање: колико је у новонасталим околностима аутономни свет примарног, иницијалног дела успело да још увек задржи већ познате законе и правила уметности којој *su generis* припада. И одмах треба разбити дилему како мултимедијалност и све њој припадајуће алатке не уништавају у тоталитету познато и виђено, већ организујући на нов начин *позајмљени* градивни материјал за један не само нови већ и неочекивани, смисао показују како границе примарног дела – оног од

кога се кренуло не опочињу (границе, а можда и обале) а и не завршавају се са првим и последњим потезом уметника.

Како се до сада изложено не би и окончало само уопштавањима која би водила сувопарним закључцима, навео бих и два примера који потврђују значајну улогу дитигалне технике и технологије у свеобухватнијем разумевању и успешној комуникацији између ствараоца, дела и реципијента. Примери се односе на улогу интерактивне галерије у разумевању колажа *L* и асамблажа *Урнебесни кликер*, дела која је Матић реализовао 1930. у сарадњи са Александром Вучом.

Познато је да су се надреалисти у творби колажа и асамблажа најрадије служили методом јукстапозиције – „постављањем једног предмета поред другог без споја“. Прихвативши овај поступак од Лотреамона и Де Кирика они су је развили до данас чувене „конвулзивне“ представе лепог.

Међутим, посматрањем колажа *L*, у први мах, реципијент не досеже до намере аутора да поменутом методом оствари „удар дисконтинуитета“ којим би постигли шок. Колаж *L* најпре делује као остварење које само *информише* о једној снажној руци која је испресецима многобројним нервима и по којом вену. Утисак остаје такав све до оног тренутка кад захваљујући интерактивној галерији Матићевом и Вучовом колажу „супротставимо“ детаљ Рембрантове слике *Час анатомије* у коме др Тулп са троакарном у једној руци држи мишићно-венски сплет умрлог, док три прста друге руке држи подигнута у ваздуху настојећи да додирне некакву фину космичку праšину, верујући да је живот из ње настао и да у њој вечно пребива.

Одбијајући да у свом колажу најбрајају случајно, истичу апсурд, манипулишу садржајем *двојац* Матић, Вучо асоцијацијом на Рембрантово дело остварује филозофију јукстапозиције. Истицањем везе супротности између руке на колажу и Тулпова три подигнута прста путем интерактивне галерије, надреалистичко дело обасјано светлом традиције добија целовитије значење – живот није само тело испресецима сплетом мишића, крвотока и нерава, него је он могућ тек онда кад га додирне космичка прашина у лику маште, снова, жеља, либида, дакле свега онога што живот чини реалним, суштински природним и целовито лепим.

У другом примеру – асамблажу *Урнебесни кликер* (1930) лако је уочљива намера аутора да филозофију јукстапозиције искористе у пуној скали значења. Штавише, тежећи ка експлицитношћу израза они исказују своју уметничку творевину део по део, односно слој по слој. И овај асамблаж за ауторе је уметничка умотворина, материјални доказ створен да спољашњем свету објави присуство и снагу духа који обликује.

Кликер је у облику кутије налик *cameră obscură* која се распада на дводимензионални омотач. На његовој тамној подлози – између зелене и смеђе, постављени су делови дечјих играчака: точкићи, шрафови, риба, кључеви, сунђер, нагорела слама, лимена зелена глава крокодила, фетиши са очима од седефних дугмади, гвоздени чешаљ.

Како су наречени предмети ређани поступком у коме ће јукстапозиција да дође до потпуног изражаја, у раду на овој мултимедијалној дигиталној књизи, најпре ми се учинило да све што се нашло у кутији може бити предложак за анимацију. Од идеје смо морали брзо да одустанемо јер материјал од кога је кутија била направљена распао се још у доба кад су Матић и Вучо *Кликер* поштом послали (1930) Марку Ристићу у Врњачку Бању. Такође, ни фотографије преосталог материјала нису обећавале више.

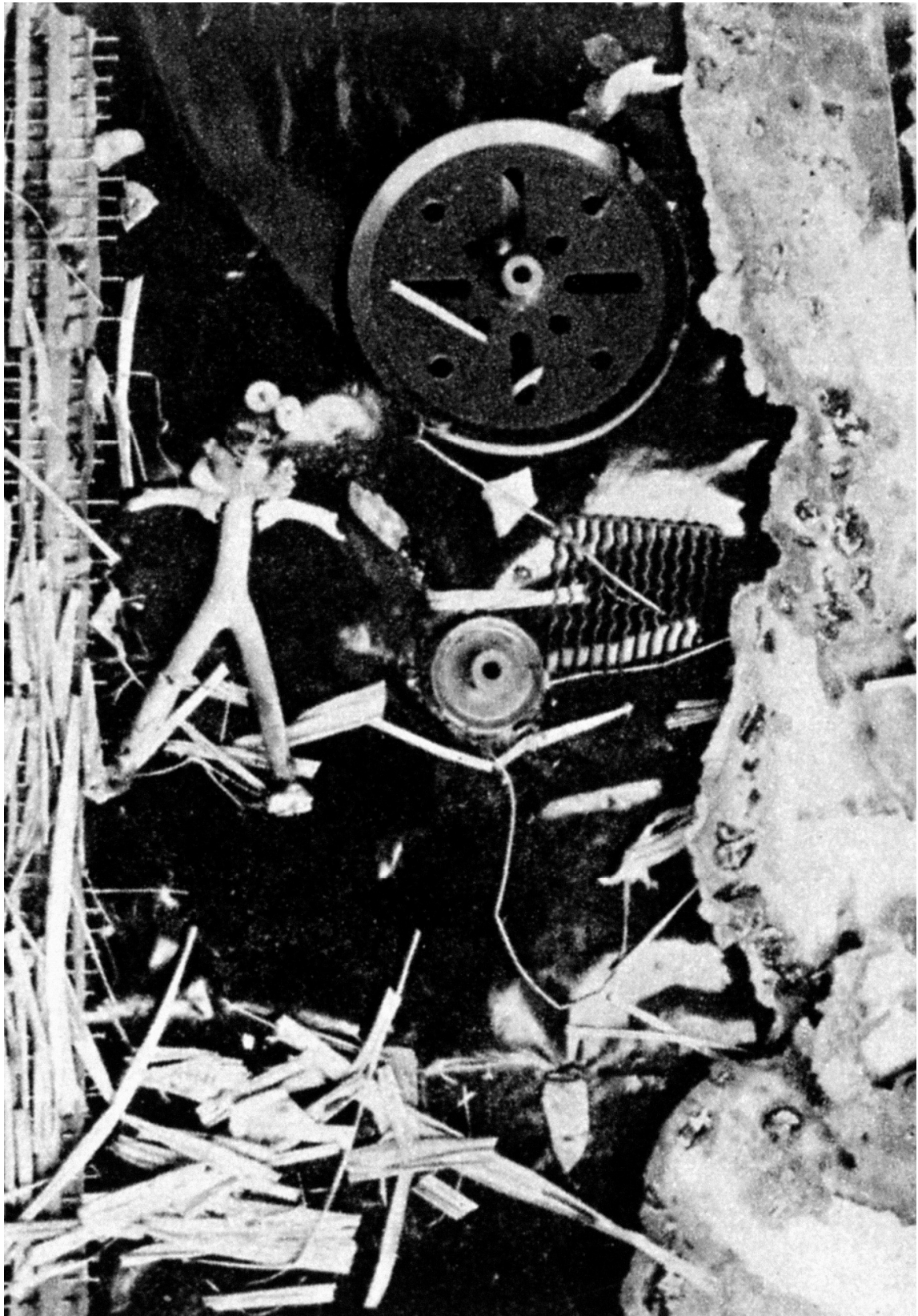
Излаз смо нашли у срећној околности да се садржај овог асамблажа може, условно, да подели у три независне целине. Интерактивна галерија је омогућила да делове прецизније упоређујемо и утврдимо како су предмети у свакој од целина заправо симболичке представе три доба човековог живота: младости, зрелог доба и старости.

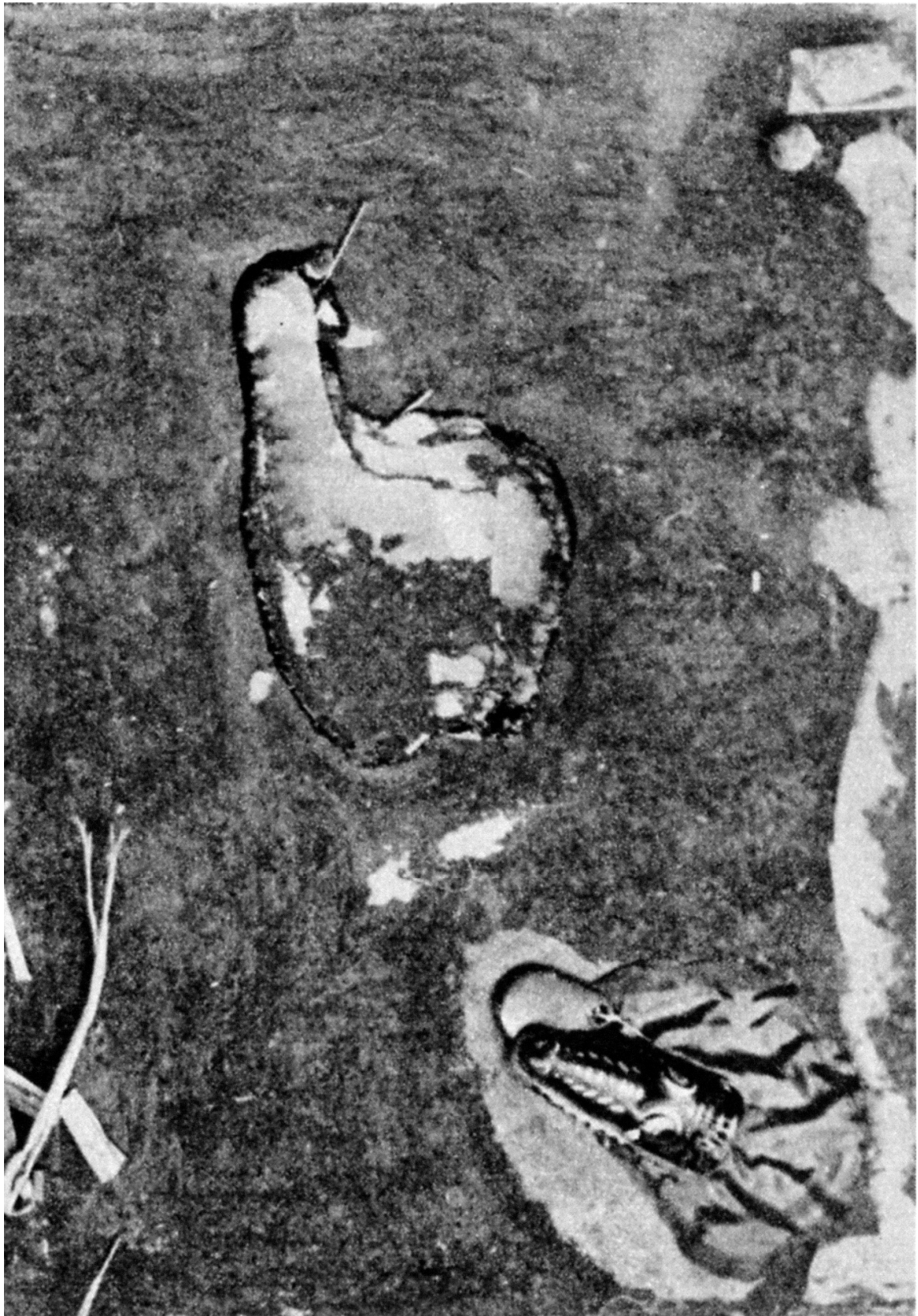
Тим поређењем се потврдила теза аутора *Линкејевог погледа Душана Матића* да се у основи *Багдале* (1954) коју је Јован Христић означио превратничком књигом наше послератне књижевности налази асамблаж *Урнебесни кликер*. Обликујући *Багдалу* Матић није посегао за целокупном парадигмом надреализма, већ само за једним искуством, за делом које је нудило да постане језгром до тада непостојеће *флексибилне форме* која се отелотворила у *Багдали*. Дакле, она је динамичка епизода која за свој настанак, развој и раст не користи све потенцијале које је парадигма акумулирала (надреалистички покрет), већ само оне стваралачке потенцијале који квалитативно обогаћују, проширују и следе раст дела у настанку. На тај начин стара парадигма (*Урнебесни кликер*) постаје део нове књижевноуметничке праксе, што је један од предуслова за зачетак нове парадигме (*Багдала*).

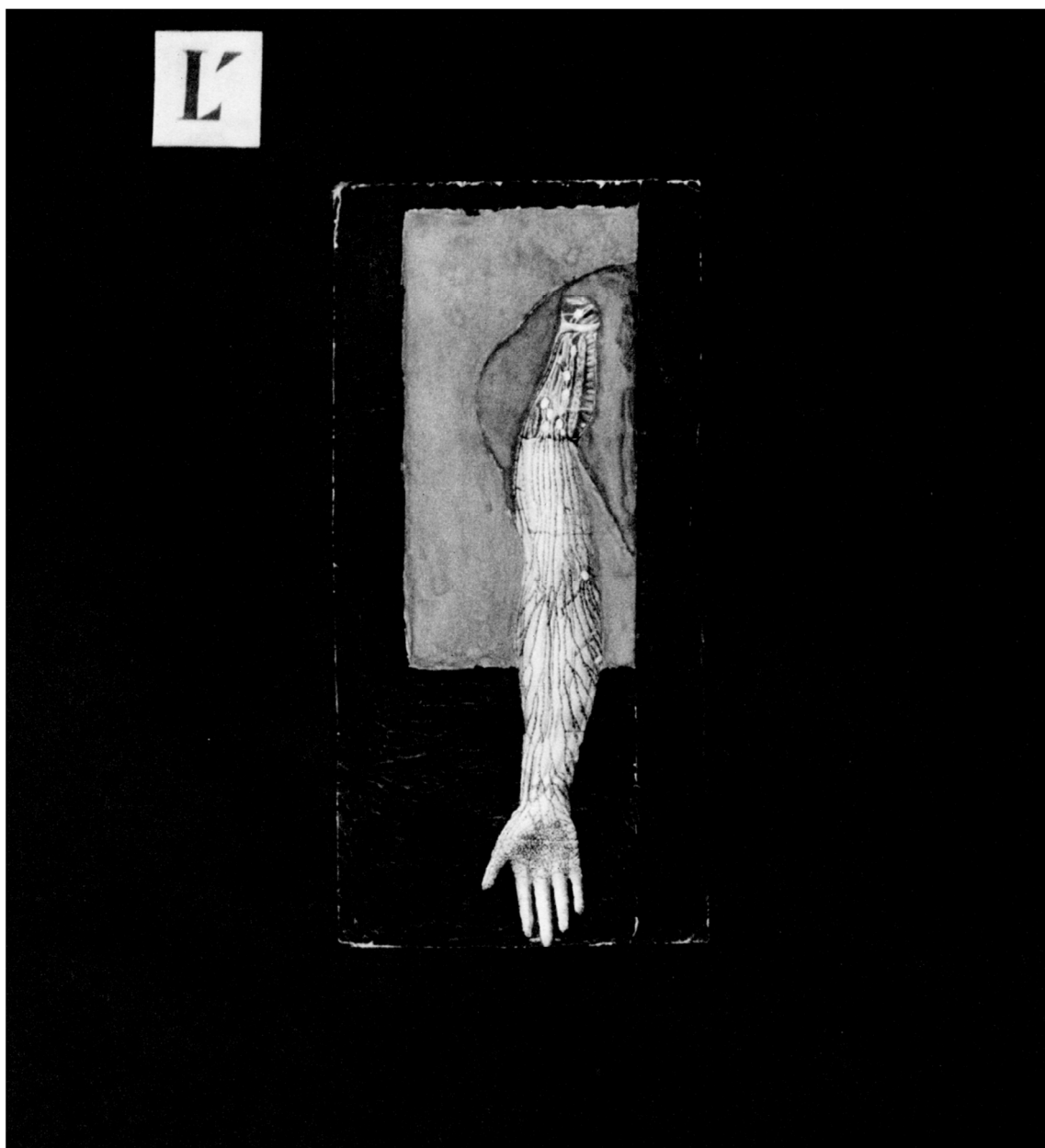


Магић, Вучо: *Урнебесни кликер* (1930.)









Матић, Вучо: *Л* (1930.)

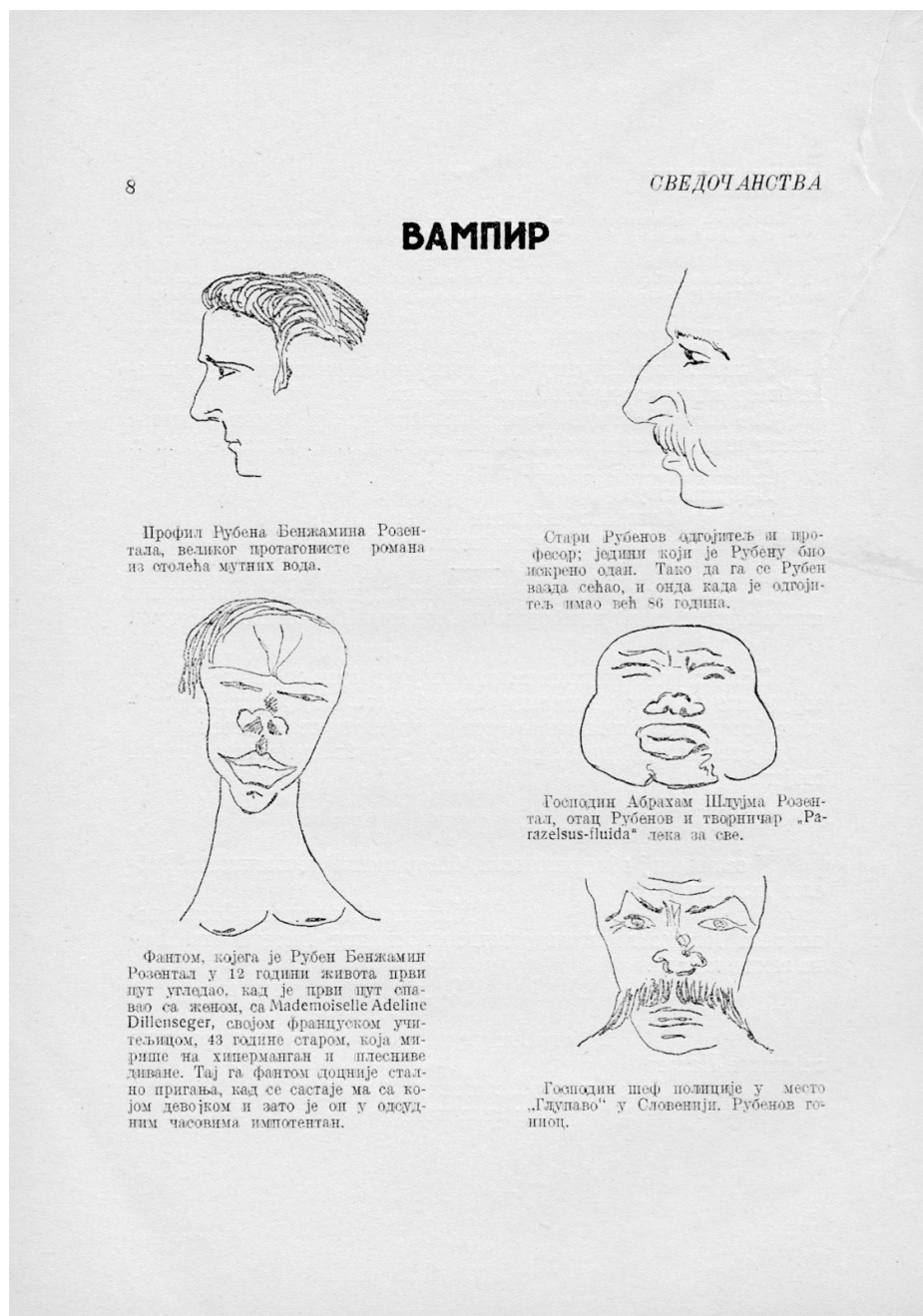


Рембрант: *Час анатомије или доктор Тулп*



Презентацијом романа *Вампир*, чији је аутор један митоман из београдске душевне болнице, Душан Матић, уредник овог броја сведочанства није желео само да потврди неке аспекте Фројдових психоаналитичких ставова, посебно о активној делотворности човекове подсвести. Песник у роману препознаје много више. Индивидуалност која се испољава путем сна, психичког аутоматизма, умне поремећености продире у стварност и кадра је да га расточи као шупаљ зуб. То растакање уметнику даље омогућава једно ново, живо, плодно искуство стварања. *Вампир* као други тематски бројеви

Сведочанства су најпре документ о искуству које не претендује да буде књижевност или уметност, већ антрополошко надахнуће које се тражи и проналази у „профаном озарењу“ како то вели Валтер Бењамин.

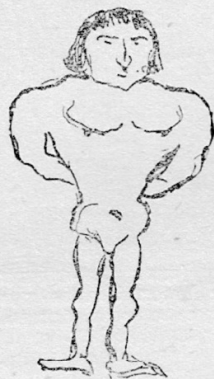




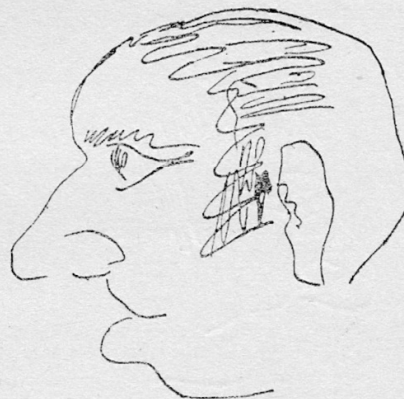
Од кад је Рубен сазнао тајну сестрине болести и оне грозне сцене између ње и оца њихова, од тог времена, ваљда кад би он у даљини замислио сестру ова му се приказивала у овом лику протеског вашијања.



Издавач јефтних романа за старе и младе. Први издавач Рубенов.



Аделина Дилензегер, учитељица француског језика.



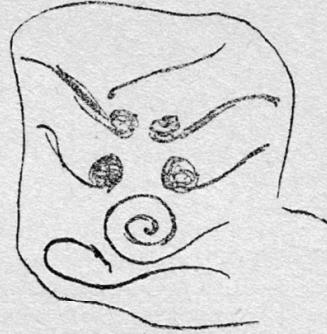
Ово није жена! Ово је новинар и први критичар Рубенов.



Шеф сиротињског завода, заштитник деце, који одбија малог Рубена.



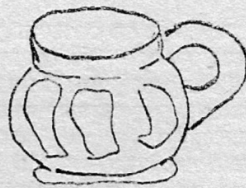
Државни тужилац, који захтева да се Рубен егземпларно казни ради „оцеубиства“, на главном суђењу.



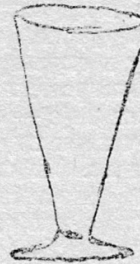
Овако се Рубену приказало на главном суђењу покојни отац, кога је он задавио голим рукама, у часу кад је он, у наступу лудила, на сва питања одговарао „Вампир — Вампир“.



Председник великог суда на главном суђењу, у часу, кад проглашује Рубену 20 год. робије.



Ово је симбол мог тела како оно стварно јесте.



А тако га ја осећам.

1.2. ИСТОРИЈА СА ВИШЕ ПИТАЊА НЕГО ОДГОВОРА

1.2.1. СУСРЕТ УМЕТНОСТИ И НАУКЕ

Враћамо се поново Матићевом исповеданом огледу *Поезија полаже испит пред машином* о коме смо говорили у уводу овог рада. Повратком смо намерни да већ додирнутим односом *поезије* и *машине*, односно *уметности* и *науке* још понешто кажемо о наведеним односима који су били присутни и у процесу рада на мултимедијалној дигиталној књизи *Линкејев поглед Душана Матића*.

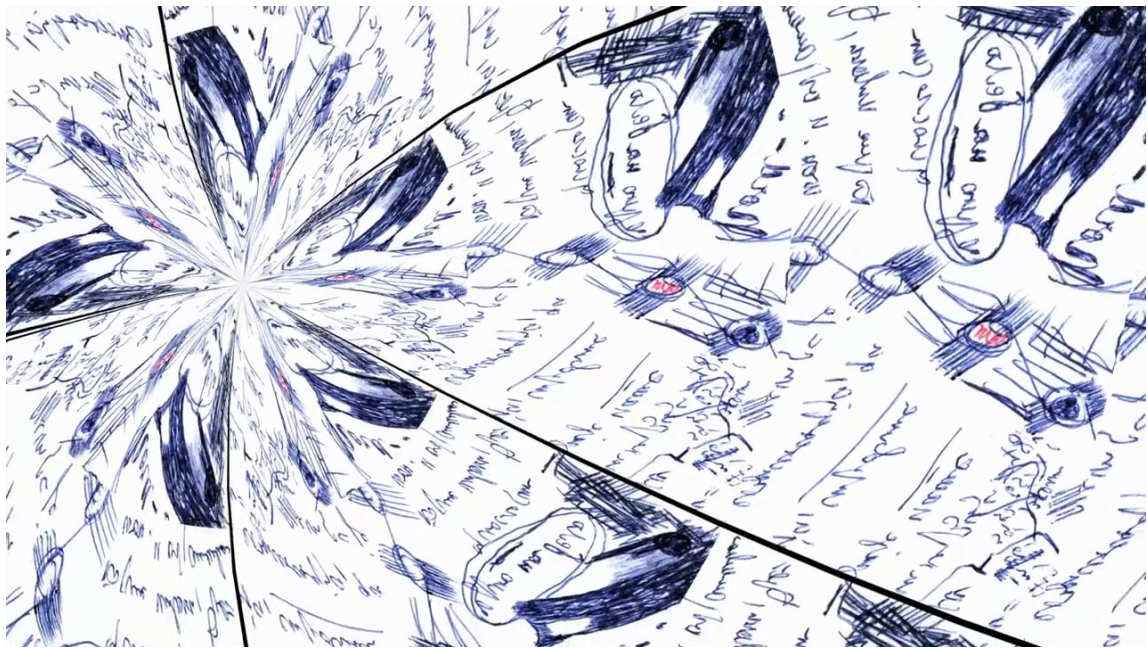
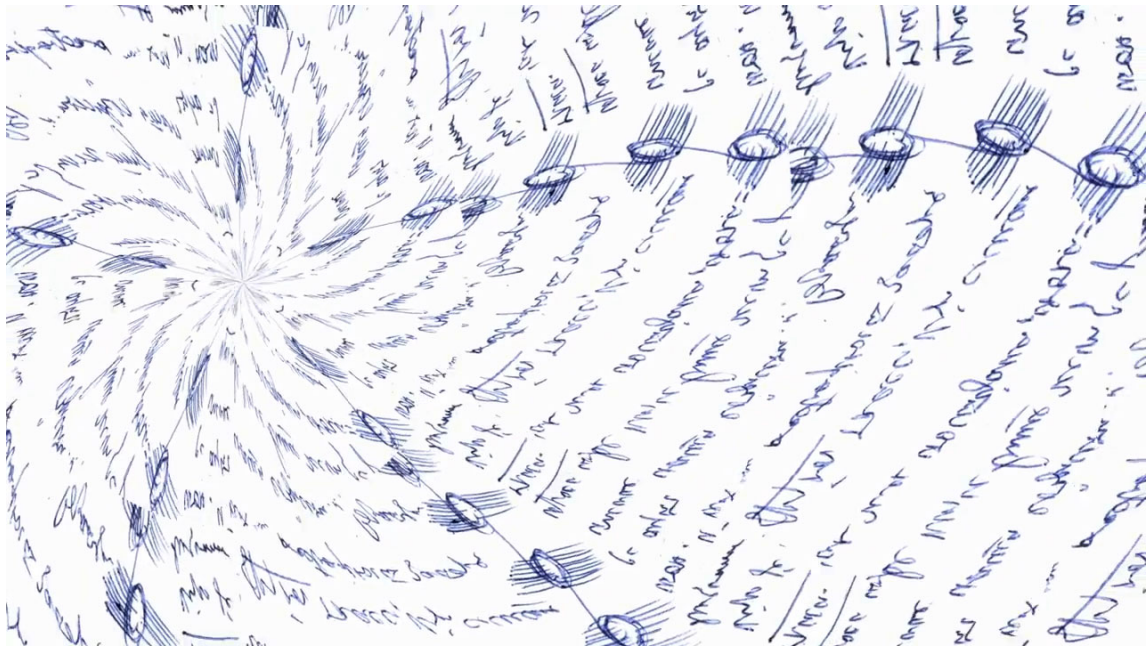
Творац већ именоване „Калиопе“ француски кибернетичар Луј Куфињал испричао је присутнима да машина креће на свој посао тако што он или његов асистент – дакле, човек створен од меса и са способностима поседовања укуса, програмира одређени број задатака које она има да реши. На почетку се стара о информацијама: граматичким синтаксичким, лексичким, статистичким. Према томе, углавном, о свему ономе што се у датом тренутку сматра „најпоетичнијим“ и песнички „најлепшим“. Дакле, пре рада „Калиопе“ човек је умешао своје прсте. Она се ставља у покрет и брзина је сва њена предност и у чему она превазилази човека. Пошто заврши посао, човек опет ступа на сцену – лектор својим темпираним укусом врши избор и мале коректуре. И оно што је у причи Куфињала најважније, а што и он признаје – једна песма се може чак у више десетина варијаната сматрати естетски вредном. Наравно, овом закључку се може супротставити добро знана чињеница да и песник песму пише руком и пером у неколико варијаната не би ли најзад одабрао једну. И овде стижемо до одговора зашто смо се с оправданим разлогом вратили Матићевој причи из Женева.

Било да дело настаје радом маште и инспирације песника, или, пак, уз помоћ машине која рукује само оним што се може рационално и логички да формулише, како би рекао Декарт, може класификовати у схеме и фиоке, и у једном и у другом случају сусрећемо се са два битна елемента који чине смисао стваралаштва: *стваралачки потенцијал* и *стваралачки производ*.

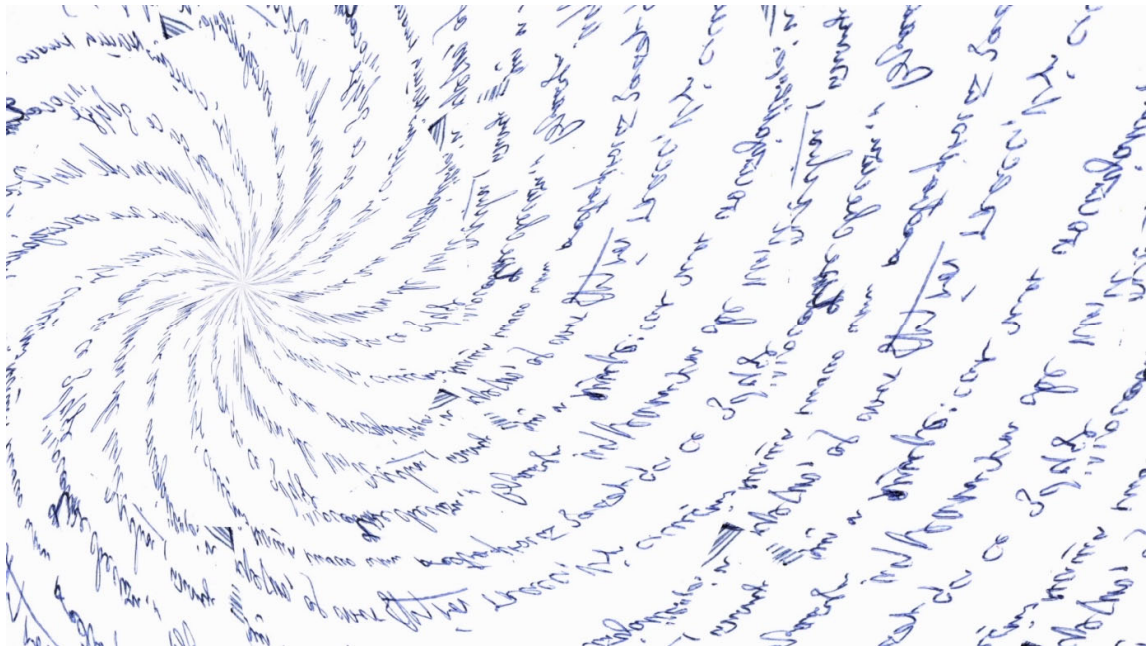
Прихватимо ли да је стваралаштво непрекидна дијалектичка игра, онда нам се она увек појављује као двострука и двострана комбинација. На једној страни се налази *изазов* – што ће рећи, повод и мотив да се изазов надмаши, а на другој је *резултат*, односно стваралачки домет до кога је песник – уметник доспео да се вине. Али то не значи да у свим подухватима онај који ствара уметничко дело успева да надмаши себе и целовито изрази, обликује своју идеју, тј. одговори на изазов.

У случају кад је он мање уметник, а више научник који припрема машину да „пише“ песме и то у више варијаната, онда је ту реч не о креативном потенцијалу већ о технолошко-техничкој *иновацији* - жељи да се ново афирмише у оној мери колико и старо, па да га, уколико је то могуће у извесном тренутку и поништи. Или је можда жеља иноватора за својим домишљањем уз помоћ машине да избегне тежак посао стварања уметничког дела, тешког посла који је пред њега ставио стваралачки изазов. Служећи се поступком „аутоматског писања“ надреалисти, којима је припадао и Матић, били су међу првима који су о стваралаштву уметничког дела говорили као о тешком а неизбежном послу. То је ваљда и нагнало нашег песника да говорећи о женевској сеанси направи суштинску разлику између „аутоматског“ и „механичког“. Аутоматско прати ритам писања извлачећи га из подсвесне, слободне игре асоцијација, док електронска машина чији је рад заснован на рационалној и интелектуалној комбинаторици асоцијација, чисто механичких, усваја само оне *производе* који одговарају поетским калупима који су јој унапред дати.

Да би песник дошао до *свог производа* он, на жалост, не може да избегне „тежак рад у зноју лица свога“, јер је увек стављен пред *избор*, а избор је блиски рођак *инвенције*. И стога за разлику од машине чији је рад једноставан, механички и без зноја, песниково створење је сложено. А оно се огледа у скупу могућности да се изабере јединствено решење, а њега нам дарује оно што све поетике света називају *инспирацијом*. На жалост њу машина не поседује.



Душан Матић: *Какав горући мост* (пример аутоматског текста)



1.2.2. УМЕТНОСТ И МАШИНА

Значајно је и неизбежно да у раду са општим и своје, истина невелико, искуство које се тиче односа уметности и машине. Сусретом са мултимедијалном дигиталном књигом *Линкејев поглед Душана Матића* може се запазити да њен садржај испуњавају и дванаест дигиталних графика које су настале приликом сусрета са Матићевим цртежима, посебно детаљног увида у циклус *Песме у боји*, цртежа од којих је стваран анимирани филм *Ивицом сна*.

Држећи се доследно већ изреченог да машина за човека, па дакле и уметника, није тотемска животиња, већ средство да прошири своје моћи ради лакшег остваривања, у нашем случају, егзистенције уметничког дела. На то нас упућује прва графика дата на почетку књиге. Форма својом симболичком асоцира на Аријаднино митско клубе, али за разлику од њега кога принцеза расплиће у нит како би јунака извела из лавиринта, на графичком листу клупко као да је у недоумици да ли уопште да отпочне са расплитањем. Наречену егзистенцијалну недоумицу пред лавиринтом света Матић изражава у многим цртежима, који су, на жалост, без наслова, али су именовани у песниковој „паралелној стази“ – поезији. На пример: *Да л клупче меса смртних нерава и невремена (Вага света)*. За Матића је котрљање клупка ритуал, чија суштина није у одмотавању у једну нит, већ је оно облик који провоцира човекову егзистенцију јер је кадро да се креће између афирмације и негације. Стога оно у тренутку добија облик прамена косе који вијори а у другом звезде која излеће из тих промена:

1. *Звезда пламен мирно кружи*
Грудва земље под данима се твојим мрви [...]
2. *У коси некој /звезда ће касно*
да се јави [...]

(*Тајни пламен*)

Дванаест дигиталних графика уверавају нас у већ добро познато – ни једно уметничко дело није само празна форма саздана од линија или речи које тек треба да нађу смисао, већ су они, пре свега, изражајно средство ужљебљено у шире облике смисла који се могу интерпретирати. Први интерпретатор је сам уметник, у овом случају песник Душан Матић, а сви остали – критичари, рецепијенти, они који се инспиришу његовим делом, учествују у тој игри. И управо захваљујући детаљима цртежа и стиховима из

песама, креативни потенцијал који је у њима сабран постаје изазов за ново достигнуће – дигитални отисак.

Тврдокорни отпор изазова у овој прилици савладаван је захваљујући машини, прецизније компјутеском програму *Maуa*. Њена „продужена рука“ утицала је на прецизност и брзину извођења замисли. Али су олакшања претила да нас увуку у подручје „рутине“. Јер како тврде многи теоретичари човек ствара дневно највише од три до пет минута, остало је рутина. Међутим, овде се срећемо и са једним парадоксом који се огледа у спознаји да се смисао стваралаштва и рутина додирују својим крајевима. У том додиру ствара се трење, с тим што више трења има у претварању рутине у стваралаштво него у обрнутом процесу. У поетизовању *максималног значења* стваралаштво тежи непоновљивости, док рутина лакоћи извођења.

Можда нам је поменута *лакоћа* упутила спасоносну опомену да направимо онолики број дигиталних графика које ће у потребној мери осветлити Матићев инспиративни дух личности која ствара. У оправданост овог уверења нагони нас и реченица из *Моралних есеја* Александра Попа: „И блистање позајмљује све своје зраке од смисла.“

ДРУГО ПОГЛАВЉЕ

СМИСАО НОВОГ ЈЕЗИКА

Језик се мора разбити, да би се наново опет саставио и да би се „дошло у додир са животом“; човек се мора опет довести у везу „са апсолутним“ или са многоструком стварношћу, како бих ја рекао: Неминовно је „људе довести дотле да себе виде онаквима какви су заиста [...]“.

Ежен Јонеско

1. ПОТЕНЦИЈАЛ ДИГИТАЛНОГ У ДОСЕЗАЊУ УМЕТНИЧКОГ СМИСЛА

Како бих наставио развијање теме која се ипак тиче увек присутног, загонетног троугла *човек – машина – уметност*, цитираћу, најпре, две мисли у којима су на различите начине сажети изазови о којима смо до сада писали, али који такође имплицирају на даља, нова размишљања.

Прва је Архипенкова мисао, авангардни програмски поклич: *Машина то је уметност!*

Друга је рационална, логички смирена констатација америчког есејисте Елбера Хубарда који такође повлачи јасну разлику између рутине и стваралачког рада: *Машина може да обави рад педесет обичних људи. Ниједна машина, међутим, не може да обави рад једног изузетног човека.*

Са Хубардовим закључком већ смо се у различитим варијацијама сретали, уз опаску да су се многи сликари, музичари, песници одлучивали да сложеним машинама (компјутерима) повере стваралаштво на основу минималног програма које уносе у њих. И тако машине сликају сложене графике, компонују и варирају електронску музику, састављају – како сам већ испричао Матићево искуство у случају „Калиопе“, неочекиване песничке комбинације од заданог вербалног састава.

И поново се на површини помаља питање: да ли то можда, ипак, треба од машине „страховати“ или њен рад прихватити као „врхунску креацију“? Иако је одговор Елбера Хубарда децидан у корист „изузетног човека“ моје невелико искуство ми каже да не треба бити искључив, али је увек потребно нагласити да човек програмира машину да би она учинила *некакав* продор у стваралачко. Не заборавимо да је наука неслућено напредовала и напредује толико да својим технолошким и техничким моћима може да направи сурогат за све, осим још увек не и за живот.

Подсетимо се да су јапански инжењери и конструктори својевремено успели да конструишу електронски компјутер који је у стању да релативно верно реконструише мисли и глас Леонардовог оригиналног модела – Мона Лизе, чија је загонетност одвајкада фасцинирала од уметника и критичара до најшире публике.

Упркос високом технолошком домашају осећам да већина и уметника и критичара и многобројна публика није спремна да оваквим подвизима припише „пигмалионске

домашаје“. Јер, ма колико савршени и изузетни били изуми овакве врсте, ипак заостају за човеком, управо за ону критичну нијансу стваралачке иницијативе.

Да је то тако говори нам и историја неких кључних људских проналазака. На пример, Гутембергов изум одолео је изазовима филма, радија, а и данас одолева телевизији, видео-направама, па чак и дигиталној књизи. Штавише, ни ове мултимедијалне књиге која је пред Вама не би било без Гутемберговог и свих следећих изума који су улазили у подручје књиге, односно њене штампе. Дакле, читава „галаксија“ авангардне креативности стоји као иконички знак онога што је пре неколико векова зањихао Гутемберг. Тако је, на пример још Рихард Вагнер био свестан интеракције уметности и технике на путу ка будућој (данашњој) мултимедијалности. Вагнер ју је називао: *Gesamtkunstwerk*.

И Архипенкова већ наведена реченица – крик: *Машина то је уметност* упућена је времену у коме се слави настанак нове уметности у знаку машине, али и у атмосфери града којим се креће маса људи. Значај Архипенкове пророчке мисли потврђује и чињеница да 1920. Карел Чапек у сродном духу пише драму *P. U. P.* у којој се по први пут појављује робот, као израз новог и лепог. Од тог момента робот ће се у књижевности и уметности појављивати у виду лутке, механизма, манекена. У свим случајевима машина је израз стваралачког потенцијала – врста разрешења немира и нестрпљења у трагању за новим мотивом и уметничким изразом.

Но, узгред буди речено као опаска, коју годину касније овај немир добиће облик зебње када човек постане инфериоран у односу на машину, када постане само привезак ствари, отуђен од стварности у којој егзистира.

Међутим, ако Архипенкову наречену мисао анализирамо у духу авангардних поетика, допиремо до слоја њеног сложенијег значења. Именица *машина* не означава само нараву која послушно и индиферентно извршава задате команде. Она може бити и извор енергије, истина не вечни као сунце, али довољно ефикасан да својим радом обезбеди продужетак живота – живот човека у новој историји, о којој су сањали припадници авангардне уметности.⁴ Уметнички производ настао у садејству са машином морао се као и сам човек одликовати складом физичког, емотивног и духовног.

⁴ Тако, на пример, Милош Црњански у готово футуристичкој причи *Динарски тип авиона* (1926) кроз монтажну прозу као дућан препун симбола и метафора, приповеда о машини новог времена – авиону, носиоцу посебне енергије револуционарног кретања које за себе везује есхатологију грома и бљеска. На тај начин авион за Црњанског није само направа простора неба и земље, већ носилац будућих промена – преласка хаоса у космос (Мит о Дедалу и Икару).

Аутор рукописа *Линкејев поглед Душана Матића* открива нам да је садржај *Нове Анине балске хаљине* (1970) компонован од 31 огледа који су одабрани из песникових ранијих књига – *Багдада*, *Један вид француске књижевности*, *Анина балкса хаљина* из алманаха *Немогуће* и часописа *Надреализам данас и овде*. Ако већ поменути број разложимо на 3+1, како би то учинио и Матић, добијамо број 4, што само по себи не би било значајно, да старе математичке доктрине Асираца, Вавилоњана, Хелена, пре свих питагорејаца, не говоре како број 3 означава *дух*, а 4 *материју*. Наставимо ли операцију сабирања – 3 + 4, стижемо до збира 7, што је по старим веровањима *сложени број*, *хармонија човека*.

Да *Нова Анина балска хаљина* заиста почива на успешно трансплантираним деловима који су хармонично обликовани у нову целину говори и *седам* поглавља ове књиге. Како вели аутор *Линкејевог погледа* [...] „не може бити здраве младице без квалитетне подлоге, као што космички склад духа и материје може да се оствари у слободним, стваралачким потенцијалима човека.“⁵

Управо ме је наречена игра бројева, однос већ постојећих књижевних облика и настајање нове целине – књиге, што је у рукопису *Линкејевог погледа* [...] већ било представљено класичном схемом подстакло на нов подухват. Користећи предност виртуелне камере – њен покрет, остварили смо не само динамичан увид у однос делова и целине, већ *улажење* у суштину процеса *рађања* нове целине – *Нове Анине балске хаљине*. Оно што настаје није резултат прекомбинације већ постојећег, него Матићево *грађење новог света предмета*. Виртуелно оптичка камера која се креће ту је да само потврди личну црту уметничког рукописа. Научно-техничке законитости нису ограничене само на *изабране* области. Оне су се, као што смо већ више пута рекли, одавно *ушуњали* у свет уметности, било да стварају дело, или да помогну да га неко протумачи.

По властитом искуству у раду на овој мултимедијалној дигиталној књизи делотворност науке и технике је већа, понекад и потребнија у не мање мучном и тешком поступку тумачења дела.

⁵ Слободан Лазаревић: *Линкејев поглед Душана Матића, поктопетске синкопе*, стр. 99.

2. МОГУЋНОСТ ПЛУРАЛИСТИЧКОГ У УМЕТНОСТИ

До сада анализирана улога научних достигнућа у процесу уметничког стварања, затим однос тог стварања и машине, говори нам да су неки *стари* проседеи превазиђени и да ће током времена бити потпуно напуштени, да су се *нови* у одређеним ситуацијама показали ефикаснијим. Међутим, и то смо већ напоменули, у оба случају остаје незаменљиво присуство имагинације и руке уметника. Отуда би наш закључак, уз сав дужни опрез био, не треба се плашити потискивања оног што нам је већ вековима познато, али ни домете и значај машине (компјутера) не треба прихватити без критичког става и све што она уради проглашавати „врхунском креацијом.“

Сматрам да је тренутак да пружим могући одговор на питање зашто ће уз сав напредак човечанства уметникова рука и дух остати незаменљиви? Најпре стога, што они путем дела које стварају артикулишу одређени хуманоидни и хуманотропни систем, чиме доприносе да и други људи боље осете и разумеју епоху у којој живе. Ово посредовање је могуће отуда што стваралац својим делом и кад говори о стварности се у проседеу користи траговима прошлости и наговештајима будућности како би саопштио елементе квинтесенце вечности. А управо је то оно „будуће и предбудуће време“ о коме приговара Матић, најпре у колажу *Али ја, ја сам још ниже но песак ове ноћи* (1928), а нешто касније и у истоименој песми.⁶

Упорно трагајући за квинтесенцом уметник тражи пут ка суштини и физичког и духовног човековог постојања. Јер свако дело у свом настајању није ништа друго до израз и носилац разговора са невидљивим, још необјашњеним силама једног невидљивога света. Хиљадама година уметник ствара све у тихој нади да ће оствареним делом да надвлада свеопшту пролазност. Па се ваља упитати, није ли пажња да се у поступак стварања укључи и машина израз и жеља да се *новим органом* већ прихваћена неминовност помери у смеру позитивног кретања. Међутим, како стваралаштво остаје земаљска судбина човека, било да је настало у пећини палеолита или у маленом, неприступачном простору чипа који *командује* извођењем потребне комбинације, уметничко дело служи,

⁶ Слободан Лазаревић, *Линкејев поглед* [...] стр. 93-94.

између осталог, и као вид разговора са силама вечности и смрти. Већина живи у уверењу да је дело некакав одраз нечега и да као такво служи обележавању и украшавању једног тренутка. Оно је могло служити и у ту сврху, али је уметничка творевина била и јесте тумач и жељени спасилац живота.

Изречено запажање нуди условни, привремени закључак – кад се уметност рађа из праве потребе, све једно да ли већ много пута опробаним средствима или новим, још недовољно прихваћеним, она је *потребна* и припада *стварном благу* човекове егзистенције.

Било како било, и у овом веку интензивног научног и техничког прогреса, један број уметника ће наставити да своја дела реализују традиционалним поступцима. Истовремено, поменути научни и технолошки развој *машина* за масовну комуникацију отвориће некима другачије вокације и простор за експериментално-концептуалне експерименте.

Однос *старог* и *новог* могао би се дефинисати и нешто питомијом сликом – као процес глачања и дотеривања. У тој супротности једна другој издвајају у себи најбоље, настављајући да постоје.

Ситуација, узгред буди речено, подсећа на анти-драму Нормана Симсона о двоје комедијаша од којих један представља пацијента, а други лекара. У бесмртно лепом дијалогу лекар упита пацијента шта му фали, а овај одговара да се надао како ће му то управо рећи он, као лекар и стручњак. У супротном не би имало никаквог смисла да му долази у ординацију. Квазиоштроумна полемика се наставља кад се питају: да ли је у праву власник једног новокупљеног сунђера који се осећа превареним и изиграним зато што је после помног студирања тог сунђера закључио да у њему има исто толико рупа колико и материјала? И зар он није могао сунђер да плати упола јефтиније, јер су му уз материју продали и рупе?

Слично бива и са *старом*, већ добро познатом уметношћу и са *новом* која свакодневно настаје. Благовремени и критички суд о ономе што се рађа не може се дати без темељног увида у старо. Јер само већ створено упућује на начин вредновања оног што је ново. С друге стране, нова уметност завређује своје постојање и раст зато што све *рупе* које откривамо у њој, испуниће новим смислом и повезаће у компактну материју, филозофију уметничког чина.

Реч је ту, заправо, о стварању *нових митова* подстакнуто техничким прогресом, између осталих, посебно се развија филмска камера и телевизија што је довело до стварања нових ликова, већег броја за краће време него што је то до тада учинила литература. На

пример, Енди Ворхол *позајмљује* свој проседе од филма и новинарства, уносећи у уметност новинска обавештења и серијску слику. Као што реклама немилосрдним понављањем сабија слогане у човеково памћење, Ворхол механичким умножавањем појачава присуство флашица *соса-соле* или филмских звезда. До појаве његовог поступка Мерилин Монро је непоновљива филмска звезда, док у његовим сликама она постаје серијски производ. Године 1963. настаје и умножена Мона-Лиза коју Ворхол потписује: *Тридесет боље него један*. Мона подсећа на грчко *monas* – једна. У множини славни Леонардов модел постаје модеран артикал. Она захваљујући лакоћи техничког умножавања губи својство оригиналног уметничког предмета, а умножена слика том blasfemiјом постаје модерна.

Могуће је да се Ворхолова мултипликација слике Мерлин Монро прихвати као посмодернистички чин *par excellence* у смислу коришћења готових делова старих дела који се прикључују у нови садржај, чиме се руше не само већ познате поруке високог и нижег у уметности, него тиме и вредновање дела мења аршине. Овакав поступак Енди Ворхола, с друге стране, јасна је потврда будућег ширења моћи компјутера, процеса који постмодернизам предвиђа и путем, том процесу комплементарне смрти високе уметности. Умберто Еко духовито упоређује избор компјутерског програма са избором религиозне доктрине: *DOS* је протестантски (јер дозвољава слободу тумачења Светог писма), *Windows* је англосаксонски, *Windows 95* је чист католицизам. Интернет са својом демократичношћу се све више и више намеће као модел који појачава осећај заједништва код корисника⁷.

На овај начин отвара се дијалог између свакодневице и уметности. За многе ће наречени дијалог постати неприхватљив, али ће то бити сигуран знак једног новог настајања. Што ће рећи – супротстављања се настављају, надметања такође, уз обиље асоцијација и поређења. Односно, уметничко дело и у новонасталим ситуацијама показује своју *трансцеденталну* способност да свој иманентни предмет ослободи турства и продужи дејствовање ван текста.

Али то, можда, и није толико важно, колико ће постати важно сазнање да ће главни правац кретања и *старе* и *нове* водити изражавању које ће још задуго, упркос свим

⁷ У свом роману *Фукоово клатно* Еко упоређује компјутерски програм са кабалистичким законитостима. Белбо, јунак романа, обогаћује свој рачунар Абулафију подацима о езотерним учењима и на тај начин ствара *Microsoft – Hermes* у директоријуму Темура. Његова вештина састоји се у изучавању свих знакова Торе. Отуда је Еко компјутер и назвао Абулафијапо имену Абрахама Абулафија творца пророчке Кабале. По речима самог Ека Абулафијево дело је било у исти мах и наука о комбиновању слова и наука о прочишћењу срца. (*Фукоово клатно*, 202, стр. 46)

разликама, се одвијати путем дијалога, паралелног гледања изражавања. Дабоме уз све препирке, понекад и тако неопходне чарке које умни људи називају *борба у љубави*. Оно чега сигурно неће бити на светској културној позорници јесте романтичарско идеализовање прошлости у којима су владали и били фаворизовани само одређени, сходно епохи, стваралачки поступци помоћу којих су се остваривали доминантни мотивско-стилски захтеви. Оно чега ће, несумњиво, бити је поменути плурализам. А то, то је у веку разноврсности, плурализам поступака, дијалог гласова који се мешају, најподеснијег облика за остваривање човекове тежње да оно што ствара у свом времену укрсти кроз јединство супротности и са временом прошлим и временом будућим како је о томе певао Т. С. Елиот у своја *Четири квартета*. А та тачка је означена као *укрстишите историје*.

Најзад и мултимедијална књига коју смо реализовали само је још један вид онога што промишљамо о књизи, о њеној улози у свету човекових потреба. Почевши од вавилонских глинених плочица, египатских папируса преко Гутемберга до данас. Дигитална књига не руши ауторитет постојања класичне књиге, већ се постојањем и једне и друге врши децентрализација информисања, односно руши се право на постојање једног облика, једне конвенције, јер је и сам живот поље са више могућности.

Замислимо читаоца који ликове Дон Кихота, Хамлета, Ане Карењине спознаје у виду чак не ни дигиталне већ, мултимедијалне књиге. Било би то свејеврсно ослобађање од туторства уобичајеног начина читања. Тај читалац би, насумњиво, био у предности јер све оно што је знао о поменутих ликовима могао би да трансцендира новим естетским и ванестетским порукама.

3. УМЕТНИК РАНИЈИХ ЕПОХА – УМЕТНИК РЕФЛЕКСИЈЕ, СТВАРАЛАЦ У ДОБА ДИГИТАЛНО – УМЕТНИК РЕФЛЕКСИЈЕ О РЕФЛЕКСИЈИ

Исказана анегдотска прича о сунђеру и рупама може имати и дубље упућивачко значење. Оно би се најпре односило на сазнање да свако од нас, ма колику имао илузију да у одређеним ситуацијама стиче пуни смисао о уметничком делу, накнадне, дубље анализе и операције научног - критичког карактера нас упозоравају да су смислови много покретљивији, много гипкији него што ми то мислимо. И оно најбитније – запажања важе како за дела класичне уметности и књижевности, тако и за она која убрајамо у модерна и постмодерна.

Дакако, морамо се, најпре, упитати шта се и у једних и у других дела јавља као обавезни пратилац смисла. То је комбинација људског духа и практичних активности које се огледају у низу свесних и несвесних комбинација које воде остварењу пројектованих циљева.

Да пројектовани циљеви који воде остваривању стваралачких смислова нису само привилегија људи каснијих епоха, прецизно нас, упућује Драгослав Срејовић у својој студији *Дијалог човека са каменом*. Ту он најпре каже како наречени дијалог обележава „стварање људског света, тј. културе [...]“, а затим указује „на сложене активности у којима није коришћена само снага руке већ и способност ума.“⁸ Активности далеког претка нису биле низ неповезаних случајности, већ збир усклађених активности којима се градио „један кохерентан идејно-технички систем односно успостављала се првобитна култура.“⁹

Задржавамо се детаљније на Срејовићевом тексту зато што нам он на најочигледнији начин говори да је и праисторијски човек на нивоу своје антрополошке константе поседовао одређено рефлексивно искуство које му је омогућило да сусрет са каменом не буде само физичка преокупација (долажење до одређеног, квалитетног материјала), већ и размишљање о поступку којим ће остварити потребан облик,

⁸ Драгослав Срејовић: *Искуство прошлости*, Београд, 2001, стр. 164-165.

⁹ Ibid, стр. 166.

применљив у одређеним животним операцијама (сечење, драње, бушење). Све нам ово говори да је он поседовао мисаоне рефлексије које су га водиле до потребног оруђа, што је био сигуран знак пречишћеног смисла путем кога се остварује пројектовано (намеравано) дело са свим одликама аутентичности.

Људи, посебно уметници, каснијих епоха били су у знатно повлашћенијем положају. Себи су могли да приуште луксуз накнадних рефлексија и размишљања о ономе што се догодило. Да би се снашли у таквом искуству они су развили историјску свест, мемоарски дух, културу сећања, дакле оне облике мишљења који су кадри да се баве човеком, његовом прошлосту и свим вредностима цивилизација. Уметничко дело као облик посредовања критичке свести постало је једно од битних одлика поменуте рефлексије.

Остварења на тему *Тајне вечере* су класична дела која репрезентују уметникове рефлексије ранијих епоха. У виђењу овог библијског догађаја важно је уочити све симболичке вредности јер се тек кроз њихову интерпретацију откривају начини и поступци свих аутора који су се бавили обрадом овог мотива. Идентификација примарне садржине у делима у којима је присутна конвенционална обрада сижеа показује се да је најчешће сликан онај тренутак *Вечере* кад Христ изговара реченицу којом саопштава како ће га један међу ученицима издати. Терет судбинског значења изговореног огледа се на њиховим лицима и у покретима тела. Јеванђелиста Матеј то описује овако:

И кад јеђаху рече им: - заиста вам кажем, један између вас издаће ме.

И забринувши се врло почеше сваки говорити му: - да нијесам ја, Господе? [...]

А Јуда, издајник његов, одговарајући рече: - да нијесам ја рави? – Рече му Исус: ти каза. (гл. 26: 21, 22 и 25)

Леонардо или Тинторето сликајући своје *Тајне вечере*¹⁰ несумњиво су своје рефлексије ослонили на казивања која им је пружио Матеј својим текстом. Али ваља приметити, да као сликари – дакле личности чија имагинација на овај догађај пројектује и лични поглед, желе да збиру људских искустава прикључе и своја, лична, која одговарају добу и духу епохе у којој стварају. Тако њихове рефлексије формирају специјална искуства што их води синтезама вредности. Од таквих синтеза се образују слојеви традиције.

¹⁰ Леонардо је *Тајну вечеру* насликао око 1495-98, а Тинторето око 1592-94.

И дигитално доба у које смо већ одавно закорачили, тражи тачку поређења не само у погледу линеарног следа, већ и тачке поређења временског симултанитета, односно потребе за паралелним искуствима. Другим речима обиље научног и технолошког којима смо окружени, омогућава уметнику у доба дигиталног да своје искуство заснује на већ заснованом и откривеном. То што нешто постоји али у новим условима провоцирајући на даље изазове, можемо означити као рефлексiju о рефлексiji.

Занимљив пример за речено је *Тајна вечера* (1992) сликара, песника и теоретичара Александра Ђурића. Познати садржај – група фигура око стола замењена је са тринаест готово идентичних дрвених кашика, дакле, делом прибора за обед који се вероватно налазио на столу и тог четвртка Велике или Страсне недеље када је по веровању хришћана одржана последња, тајна вечера Исуса Христа са његовим ученицима. У овој слици у хоризонталном, хармоничном ритму, кашике су причвршћене дрвеним клиновима за рам слике и почивају на ономе што је истовремено и платно и столњак на коме се назиру трагови проливане течности (вино?!).

Нови вид рефлексije у овом делу остварен је путем *виртуозног обрта*. Очекивани начин интерпретације (прича о догађају) замењен је *кашикама* (предмети) који у односу на *дрвене клинове, разапето – платно – столњак, просуто вино* остварују виши степен аутентичности. Путем рефлексije о рефлексiji *предмети – симболи*, се реализују у свој дубини семантичког значења. Сувишно је у слици елиминисано и све је усредсређено на чисти осећај који овај догађај захтева.

Рефлексija о рефлексiji може се заснивати и на, најпре, критичком превредновању, а затим и синтези одређених уметничких праваца и стилова. Роберт Раушенберг на својим великим сликарским површинама сједињује експресивно ликовно писмо Де Кунинга са лирским каледоскопом Швитерсових колажа. Уносећи у слику предмете баналног, на пример, фотографије из дневне штампе које касније подвлачи и премазује, он на тај начин обликује *шифре – објашњења* која нису ништа друго, до лична рефлексija о друштвеној стварности, коју је по његовој уметничкој визији потребно непрекидно осматрати критички ангажовано.

Раушенберг ту своју замишљеност и рефлексiju којом преиспитује свет у потпуности уноси у сликарски поступак. Његово се виђење стварности у извесној мери поклапа са оном сликом ране схоластике која је замишљала да је свет саграђен од емпирички појединачно опажљивих предмета. С тим, што је предмет у Раушенберговом свету, али и свету какав је данас, фетишизиран, те густина његове егзистенције, најпре, емитује поетично отуђену изражајну снагу.

Занимљиву рефлексiju рефлексije находимо у Матићевом колажу *Мутан лов у бистрој води* (1936). Обилато се користећи парадоксом, вероватно најомиљенијом стилском фигуром надреалиста, песник поигравајући се у колажу светлим и тамним плохама и ликовима на чијим главама – једној, расте некаква чудна расцветала биљка, док на другој, вијори сплет небеских звезда, он испитује, за сваког ствараоца важну, сферу односа између духа и форме. Кад не бисмо имали у виду да се колаж реализује у озрачју и путем парадокса – фигура која изражава наизглед супротне мисли и ставове који су раније већ формиран, *Мутан лов у бистрој води* би деловао као каква безбрижна дечја игра, која се одвија између сна и јаве. Међутим, како је реч о уметничком делу, порука је овог колажа нешто сложенија. Отуда је ту и улога парадокса одлучујућа. Да у већ устаљена мишљења о уметнику и стваралачком процесу потражи простор за нова, а тих простора несумњиво има у системима ранијих стилских формација и које су само привидно од нових, тренутно владајућих, временски удаљених.

Интересантно је да је та потрага за новом рефлексijом на колажу означена на тај начин што фигура (лево) са разбокореним цветом на глави у десној руци држи омалени пиштољ спреман да сваког момента опали. Овај детаљ – пиштољ (пуцањ) уводи нас у дубље и тананије слојеве Матићеве намере – да управо колажом саопшти битан став надреалистичке поетике – стварање је инвенција, откриће, али изнад свега интелектуална и морална пустиловина. Судаћи по симболици пиштоља који тек што није опалио, пустиловина се може окончати и револуцијом. Међутим, промене не подразумевају само ново и измењено у поезији и уметности већ и у самом животу. Поезија и уметност у тим променама могу бити и јесу само један *нови глас* у целовитом и дефинитивном акту човековог живљења.

У овом кључу могли бисмо да интерпретирамо и симболику разбокореног цвећа и расутих звезда. По Матићевом уверењу нити поезија нити уметност не замењују живот већ га само дозивају, евоцирају и на тај особено стваралачки начин преображавају. Кад није тако оне су само *слатко цвеће лажи, непронађена светлост дана* (Матић).

Отуда ми се на овом месту намеће закључак како ни сам назив колажа *Мутан лов у бистрој води* није случајан. Парадоксом Матић упућује на досетку, а ова увек рачуна на карту више – потпуне и нове неизвесности. Ако овај назив прихватимо као један рефлекс на препоруку или правило из неке већ класичне поетике, онда је нужно упитати се шта би ту било парадоксално неизвесно? Свако правило и препорука и поред чињенице да је јасно формулисано око ствараоцу не отвара простор за индивидуално испољавање креације сваку потрагу – лове за делом, чини бесмисленим. Вероватно би се

могле набројати све теме и мотиви око којих се ствараоци врте од памтивека до данас. Али уметничким средствима поново се обратити познатој теми или мотиву не значи ништа друго до обликовати *нову* тему или мотив. На пример, један стручњак је тврдио како је прочитао 55000 песама са одређеним и доста ограниченим темама. С тим што је веровао да постоји још приближно исто толико варијација и варијанти. Нису ли то све рефлексije рефлексija?!

Међутим, процес наречених рефлексija у колажу *Мутан лов у бистрој води* бива сложенија ако наречено дело упоредимо са истоименом песмом из 1930. Она је писана у надреалистичком духу, са евидентном песниковом намером да се у проседеу користи аутоматским писањем. Дакле, стварањем које не пипа и тражи насумице, како се то често мисли, већ спретношћу интуиције да продире у срце стварног.

И поред заједничког назива то продирање у песми и колажу није истоветно. У песми оно је остварено путем стилских фигура које образују наратив слике, наративу који проширује и продубљује праг свести. Дакле, указује на оно што је мање очекивано, шокантно, сложеније и дубље. Парадоксални језички спојеви откривају ускомешане слапове мисли и осећања.

Креирајући истоимени колаж Душан Матић није упао у замку да нам тему „преприча“, само у другом медију и новим, одговарајућим језиком. На време је разумео да ново дело не сме да буде хладни одраз једне рефлексije у огледалу друге. И у речима и у ликовним елементима и односима који граде колаж било је потребно открити *призоре* света али и мисао о истом том свету.

У песми Матић је то успео захваљујући доследном инсистирању на аутоматском. Рекох већ, у колажу то није било могуће јер би он тада био само парафраза песме. Како је надреалистички колаж, пре свега, *фрагментација* песник бира само неколико, за њега, карактеристичких стихова:

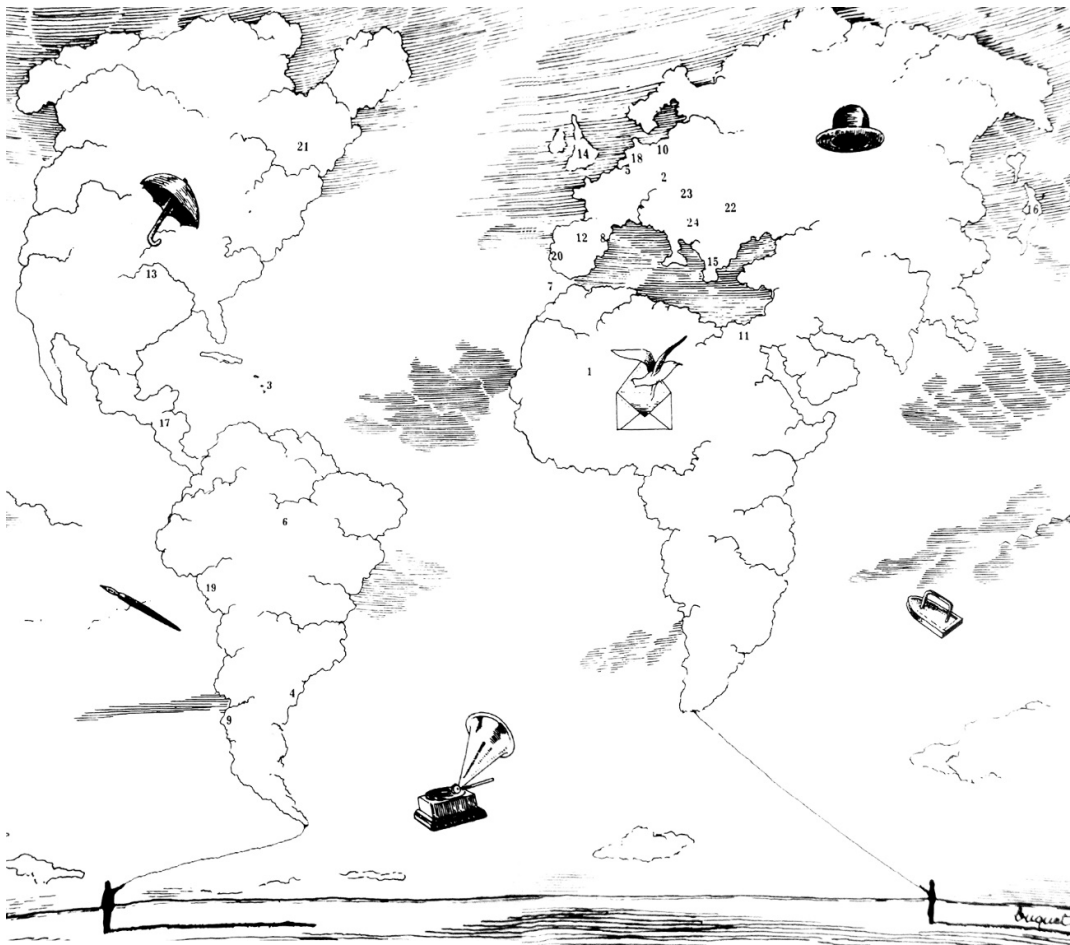
1. *Босе звезде чекају као /
очи зебре. Зебре и девојке*
2. *ноћ је волела, кад се брда дошаптавају.*
3. *не, он није временит, ветровит. /
не, он је само сеновит, трновит*
4. *боже, како су дивни дани – дође војник, рече /
и оде. Оде. /
војник који можда ни не постоји /
али ја ћу га сигурно издати, убити.*

У колажу Матић врши њихову квалитативну трансформацију, врши њихову *компресију* дајући им облике који уз помоћ већ помињане јукстапозиције ствара ново, до тада неслућено поље визуелне семантике. Милош Црњански их означава синтагмом „везе до сада непосматране“, што опет потврђује уверење да је у колаж *положена* креативна способност, моћ ументика да га гради на начин што му делове повезује светлошћу. А знамо да светлост као и дух који ствара нема хоризонт, дакле не види му се крај, чак ни привидно.

Колаж остварен као резултат виђења и доживљаја две узрочно-последичне рефлексије није више *нешто* што је испричано. Он, за разлику од песме, непочива на речима већ на слици. Њиме је песник, такође, нешто „испричао“, али на други начин и другим средствима, него што је то случај у поетској творевини.

На овом месту могла би ми се упутити примедба како сам све ово већ једном рекао само на другом месту и на други начин. Примедба је на месту, али ми је овакав начин подсећања у овом тренутку потребан како бих саопштио још једно, невелико, искуство у раду на мултимедијалној дигиталној књизи *Линкејев поглед Душана Матића*. Наиме, реч је о недоумици која ми се наметнула – каквом и којом дигиталном операцијом да саопштим сву поетичку сложеност поруке колажа *Мутан лов у бистрој води*. Одлучио сам да учиним готово исто оно што је урадио и Матић. Он је одабрао неколико својих стихова из истоимене песме и извршио путем сажимања њихову трансформацију у нову форму дела. Ја сам пак, репродуковао колаж и неке његове детаље (делове) чиме сам рефлексију односа: целина – детаљ, будућем, читаоцу/гледаоцу, најпре, скренуо пажњу да колаж може имати своју причу о личностима, ситуацијама, призорима, али није приповедачко већ ликовно дело. Што ће рећи, да колаж није *слика света* већ *свет у слици*. Улога такве слике у колажу није *пресликавајућа* него стварање односа међу елементима који на свој, ликовни начин у слици граде фикционалну форму. Аутономно опажање и стварање једне нове уметничке стварности.

Стварност није уметност, али уметност јесте стварност. И песма и колаж *Мутан лов у бистрој води* то нам само још једном потврђују.



Мапа Свет надреалиста

Мапа распрострања надреалистичког књижевног и уметничког покрета у свету добар је пример рефлексије о рефлексији. Запажамо, да се у уметности и књижевности нов подстицај креативном стварању придолази са сваким новим поколењем, да се ново утискује у већ постојеће обрасце и у њих неизбрисиво улива нове идеје. Другим речима, ново се захваљујући рефлексији не рађа упоредо са старим већ у њему самом из њега израста.

Можда је најзначајнији допринос тумачењима односа уметника и рефлексија идеја дао Вилхелм Дилтај у свом делу *Изградња историјског света у духовним наукама*¹¹ он се вратио текстовима Гетеа и романтичара па је уметност видео као еманацију људског духа. По Дилтају дух Човека постоји у сваком појединцу али је поступно

¹¹ Бигз, Београд, 1980.

делотворан, рефлексиван само у делима генија, у највећем постигнућу човечанства. Тај опште људски Дух се кроз историју рефлектује увек на нов начин. Шта је човек то нам казује сама историја, вели Дилтај. А то историјско специфично и непоновљиво појављивање и рефлектовање људског духа може се разумети једино проучавањем и тумачењем *укупне* духовне и уметничке делатности прошлих али и епоха које су живе, и ту, међу нама.

Појам епохе у нашем случају потребно је разумети као јединствену целину чији је унутрашњи стуб управо тај историјски, специфично рефлектујући дух који ствара.

ТРЕЋЕ ПОГЛАВЉЕ

УМЕТНОСТ У ВЕКУ НАУКЕ

Уметник сад више није творац дела, већ творац замисли за дело.

Абрахам А. Мол

1. НАУЧНО МИШЉЕЊЕ И УМЕТНИЧКО СТВАРАЛАШТВО

Претходно поглавље окончали смо намером да продубљеном анализом и песме и колажа истоветног назива *Мутан лов у бистрој води* закорачимо у дубље слојеве поетике Душана Матића, која у највећма у нареченим делима обухвата ставове надреализма. Закључак је био да једно дело (песма) не условава настанак другог (колаж), него свако на свој начин, понаособ, уноси у тему специфичну слику уметничког правца из кога су изникли. Унутрашња логика која је провоцирала песника да теми приступи на два креативна начина, не утиче да се према уметностима – песничкој и ликовној, заузму некакви посебни ставови, већ да запазимо како дух једног уметничког правца – надреализма, има неодољиву потребу да се у времену свог деловања обзнани на више изражајних начина. Отуда колаж није *надградња* песме, већ последица Матићевог консеквентног креативног мишљења, а у оквиру поетичких, програмских начела надреализма.¹²

Међутим, анализирани примери и закључак који је следио, упућује на још једну битну природу ументости, а она се тиче чињенице да настанак дела не можемо поделити на оно што се у њему тиче ирационалног и оног што припада рационалном. Како се не бих исувише удаљио од теме постављене у трећем поглављу, рећи ћу још како је инсистирање на раздвајању ирационалног од рационалног у једном моменту довело до мишљења која су у својој искључивости инсистирале на поменутом раздвајању, што је за последицу имало отварање јаза између науке и уметности. Дакако, из до сада реченог можемо казати како је то била грешка. Тим пре, што је целокупна модерна уметност у своје стваралачке токове укључивала и процесе „сциентификације.“

Нужно је и не мање интересантно да на овом месту начиним једну дигресију која би се, најпре, састојала у напомени да су за ово неприродно подвајање науке и технике највише криви сви романтичари, а међу њима и Хегел. С тим, што је већина припадника овог покрета наивно и детињасто „поделила“ човека на срце и разум, док је опрезни Хегел ову поједностављену поделу у духу своје дијалектичке мисли уздигао на виши ниво

¹² Андре Бретон: *Три манифеста надреализма – 1924, 1930, 1942, Багдада*, Крушевац, 1969.

(aufheben) – у том уздицању срце је добило значење „непосредности“, а глава „посредовања“. Истовремено ово уздицање значило је човеку и опомену да науку не треба мешати са прагматичном функционалношћу а уметност са серијски произведеним предметима који задовољавају људску потребу за масовним уживањем. Вештачко је у подједнакој мери туђе и науци и уметности.

Мада, и поред благовременог упозорења на опрез, било је и ексцеса. На пример, у књизи *Револуција модерне уметности* Седлмајер брзоплето закључује како се коришћење модерне уметности чистом геометријом може сматрати за њену повезаност са „техницизмом“. Заиста сликарство се служи геометријским формама али само као *средством* и то не значи још увек да она технизира или геометризира. Кандински је то описао речима говорећи да геометријско ограничење боје пружа већу могућност да се изазове чиста вибрација него границе неког предмета које својом реалистичношћу говоре наметљиво и изазивају само њима својствено подражавање. И док се геометријске форме третирају као елементи за једну ликовну композицију, нема опасности од поменутог техницизма.

Мислим да је на овом месту прави моменат да укажем на суштинску разлику између две синтагме, чини ми се битне за разумевање односа науке и стваралаштва. Реч је о синтаagmaма *уметничка техника* и *техникација уметности*.

Под уметничком техником потребно је разумети начин, поступак на који се унутрашње објективира у спољашње, односно све оно што је уметник доживео субјективно, а путем дела га обзнанио као објективно. Техника је ту *само* органон за изношење унутрашњег у спољашње. Инсистирајући на сазнању да је техника само *алатка* избегавамо да упаднемо у грешку која се тиче форме, јер техника није и не може бити идентична са формом. Она је дата већ у унутрашњем, она организује уметнички садржај, а њен прелаз од унутрашњег и појављивање у спољашњем само је питање технике. С тим, што Бергсон има право кад закључује да уметник може да изрази само један део своје замисли, пошто је свако прелажење из унутрашњег у спољашње, сиромашење унутрашњег.

Узмимо за пример свега реченог о прелажењу из унутрашњег у спољашње Матићев и Вучов асамблаж *Урнебесни кликер* (1930). Поред изреченог о овом делу, а у светлу најновијих закључака, ваљало би додати како је оно унутрашње путем примене јукстапозиције се појавило у спољашњем у виду триптиха – *форме*, која је обликовала садржај дела. Очигледно је да ту јукстапозиција има улогу технике, а да су Матић и Вучо форму *Кликера* организовали на композиционом принципу. Јукстапозиција може присутне елементе да помера од триптиха до триптиха, из једног у други, то готово није

важно, јер форму овог асамблажа одређује његов крајњи садржај. Исто онако као што, на пример, једно Бахово дело иако је писано за чембало не губи ништа од својих квалитета кад се изводе и на клавиру. Ту није одлучујући инструмент – чембало или клавира (у бити техничко-репродуктивне направе) зато што је композиција писана за *инструмент* уз поштовање свих правила инструментације. И оно најбитније – нити Бах, нити Матић и Вучо, нису стварали како би презентовали своја техничка умећа компоновања или грађења колажа, већ да би пред слушаоце/гледаоце подастрли своје стваралачке садржаје и смислове.

О дилеми како и на који начин репрезентовати овај асамблаж у дигиталној мултимедијалној књизи *Линкејев поглед Душана Матића* већ смо нешто написали. Закључак који смо управо изrekli потврђује моје досадашње уверење. Условно, брижљиво компоновање целина асамблажа на начин постављања делова на места где они досежу пуноћу својих ликовно-визуелних својстава, готово је равно поштовању правила оркестрације приликом компоновања музичког дела. У стварању инструментације *Урнебесни кликер* Матић и Вучо циљано су употребили одређена средства, с присутним сазнањем да стечено искуство, ма колико било драгоцено без критичког преиспитивања није могуће применити у свакој следећој креативној ситуацији.

Када не би било потребне критичке дистанце техника би постала полазни уместо завршног чина рађања уметничког садржаја. Кад техника почиње да води властити живот, да се, осамостаљује настаје тренутак технификације уметности. Процес се може догодити готово у свим уметностима. Истина, постојале су и постоје, тешкоће да се утврди сигурна граница где један вид прелази у други, односно уметност у неуметност. Или прецизније речено, у којој мери се средства смеју обогаћивати и проширивати а да не почну да постављају захтеве за успостављањем своје доминације. То скретање уметничке технике у технификацију уметности Теодор Адорно духовито и не мање иронично коментарише речима да тенденција уједно и „мајстора тонова и електричара унапређује у композиторе.“¹³

Анализирајући Адорнове речи које делују као некаква узгредна напомена, може се закључити како обогаћење и проширење уметности техником није свакад проширење и усавршавање уметности. Познато је из историје књижевности и уметности да су, најчешће, највећа остварења једноставна у погледу употребе средстава. Паул Кле у својим *Дневницима* наслућује и саопштава једну од највећих „тајни“ уметности: „Људи

¹³ *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968, стр. 73.

желе више рећи него што природа каже, и при томе чине немогућу грешку да желе рећи са више средстава него она, уместо са мање.“¹⁴

Клеове речи иако изречене давно не делују и данас само као оштроумно запажање знаменитог сликара, већ је и озбиљна опомена коју ваља имати на уму. Не прети данас уметнику опасност од *машине*, оне су оруђа која помажу делујући *споља*. Највећа опасност долази *изнутра* ту где техника прелази у техницизам, постајући сушта супротност самој, тако неопходној, ументичкој техници.

Међутим, следећи искуство Матићевог дела, настојећи да га мултимедијално презентирам на најефикаснији начин, изразио сам уверење да захваљујући критичкој дистанци и потребном опрезу стваралац не мора да упадне у наречену опасност. Пјер Фронкастел¹⁵ је један од оних мислилаца који у делу *Уметност и техника* нескривено тврди да техника и уметност не искључују једна другу. С обзиром на сву технику која долази и пролази, предмет уметничког дела које настаје, била је и остала уметност.

¹⁴ *Tagenbücher 1989-1918*, Verlag Du Mont Schouber, Köln, 1957.

¹⁵ Нолит, Београд, 1964, стр. 287.

2. УМЕТНОСТ БЕЗ ГРАНИЦА

Противуречност мишљења и уметничког стваралаштва не казује нам само да је за уметност највећа опасност тамо где стваралачка техника прелази у техницизам. Уметност се налази, ако не пред опасношћу, а оно несумњиво пред озбиљним изазовима који се тичу нових стваралачких идеја које ће бити, или већ јесу, реализоване захваљујући најновијим, дигиталним технологијама, али, такође, и формирањем новог сензибилитета и код уметника и код реципијента.

Ови двосмерни преображаји нам казују да живимо у свету чије су основне карактеристике сталне, непрестане, брзе промене. Промене, које мењају свет, али и промене у којима свет мења човека и услове у којима живи. Старе навике одлазе у ропотарницу историје упозоравајући да у толикој брзини где се сваки час већина понуђеног мења, морају променити и услови у којима ћемо на нов начин да поштујемо туђе навике, осећаје, опредељења. Захтев се односи и на уметника који ствара у новонасталим условима, али и на све оне друге који приступају делу које је настало, настаје у условима новог мишљења, нове осећајности и другачијег начина извођења.

Зашто у ово размишљање о уметности која захваљујући новим технологијама постаје уметност без стваралачких граница, укључујемо и стрпљење? Једноставно како бисмо у сусрету са неким делом свиђало нам се оно или не, спознали чињеницу да, ако смо могли пажљиво да га сагледамо, пажљиво саслушамо с уздржаношћу, тиме смо му указали и пуно поштовање. Уметничко дело не замењује живот, али је глас међу гласовима у том огроман и не увек разумљивом животу.

2.1. ДИГИТАЛНО ОМОГУЋАВА УМЕТНИКУ НЕ ЈЕДНОСМЕРНУ ВЕЋ ПРОЧИШЋЕНУ НАИЗМЕНИЧНУ ИНФОРМАЦИЈУ

Пишући својевремено о феномену рефлексije могао сам да запазим да уметници било да својим животом и делом припадају ранијим стваралачким епохама, било да су уметнички активни у веку дигиталних технологија умели су да изврше „мајсторску позајмицу“

неког елемента из ранијих творевина, да их удруже са новим, када у новонасталој ситуацији, дело блесне на свој оригиналан начин. Штавише, већ помињане рефлексije се појављују у неочекиваној пуноћи размењивања идеја које су, по Канту, они чиниоци који конструишу једно дело.

На нивоу стваралачког поступка, несумњиво има пресретања између *старих* и *нових*. Међутим, како се компаративна метода користи не само да би се установиле сличности у некој појави, него и супротности, отуда је у овом делу рада разлика оно што ме интересује и што желим да из ње проиходи. Зато сам у овом казивању о дигитално пречишћеним информацијама уденоу причу која припада подручју сасвим другачијим људским потребама и сазнањима.

Пример је из света спорта. Од давнина је познато, посебно од времена организовања олимпијских игара, да су се људи међу собом такмичили желећи да остваре резултате који ће их издвојити од других људи, штавише, да постигнутим остану упамћени код нараштаја који тек стасава. С временом, како би се домогли резултата вредних дивљења, они не само да су вежбали више, него су ангажовали појединце – тренере који су их методично спремали и увежбавали у жељеној вештини. Како се конкуренција и по броју и по квалитету увећавала, тренинзи су били све захтевнији, не само у досезању умешности извођења одређене вештине. У том тражењу *лепшег, бољег, бржег* и време извођења постало је значајније. Лествица вредности непрекидно је подизана, што је условило да се у спорт укључе и стимулативна средства која су подстицала боље резултате. Међутим, како су здравствени и етички разлози релативно брзо стали на пут нежељеним стимулансима, тражени су други, легални начини побољшања резултата. Један од важних проблема које је требало решити био је *умор тела* који се јављао са интензивирањем тренинга. Тренери, такозвани „инжењери спорта“, ову ситуацију су решили тако што су скраћивали интервал одмора и на тај начин добијали временску предност за нови тренинг. Другим речима, кад нису више имали могућности да делују на компоненту *креације* они су деловали на њену супротност *рекреацију*.

Пример који сам саопштио можда није довољно спектакуларан, али је један од оних који нам говори да свака креација, па макар нам се она показивала и на једном нижем нивоу као рекреација, ако садржи довољну количину еластичног духа, успеће да пронађе спасоносну комбинацију и и зврши потребан стваралачки подвиг.

Ако је у ранијим стваралачким епохама читав овај процес добијао вид нечег недодирљивог, митског и мистичног, приступ и употреба дигиталног учинили су да уметничко дело изгуби наречену копрену. Стваралачке стратегије и тактике,

транспонованье одређеног богатства идеја или обиља лако доступних информација у уметнички вредан и ефектан доживљај, постали су доступни, лакше разумљиви захваљујући новим технологијама. Узгред буди речено, у новонасталој ситуацији која је непрекидно *нова*, не само да је судбина настанка дела извеснија, него је и стварност постала јаснија од саме стварности.

Ситуација непрекидно *новог* неодољиво асоцира на оно скраћивање времена за одмор у спорту како би се добило у времену за тренинг. С тим што се у нашем случају еластичност духа испољава као бесконачна, што изазива брзу промену угла гледања на одређене појаве и решења у процесу стварања дела. Лук доживљеног се у тим процесима код публике затеже од изненађења па све до пренеражења. Поменуте стратегијске промене, дакле, не само да фасцинирају него делују и „заводнички“ шокантно на публику. Уз помоћ нових технологија уметник се публици вешто прикрада не би ли им као уметничко пласирао и оно што се у датом тренутку још увек сматра „неприкладним“. Напокон, било којом стваралачком техником да се користи, од древних времена до данас, уметник је волео да испољи у процесу стварања и каприц као жиг своје нарави. А каприц, како верују Емерсон и Анатоле Франс, је обзнањивање бога кад је хтео да се потпише.

2.2. РАСТ ИНОВАТИВНИХ СТВАРАЛАЧКИХ ДЕТАЉА И ЊИХОВА ПРЕКОМБИНАЦИЈА ПУТЕМ ДИГИТАЛНОГ

Мање важни мотиви, епизоде, детаљи или елементи који учествују у грађењу једног дела, могу се ваљаном прекомбинацијом од стране уметника уздићи до нивоа када њихова улога постаје суштина првога реда за форму новонасталога дела. Уласком дигиталног и у свет проседеа могућност прекомбинације је постала приступачнија, комфорнија свакако, али је њена улога и у старим и у новим поступцима остала иста. Јер прекомбинација није једноставно померање нити малих мотива, нити епизоде, нити детаља или елемената, а све у жељи да се дело осмотри „с неке друге стране.“ Прекомбинацију је потребно разумети као нешто много више – отварање простора да се суштина уметничке материје подигне на виши ниво. То подизање одвија се кроз стваралачку игру у чијем центру стоји моћ продуженог усавршавања када се једна, већ постојећа идеја преиначује у дело којим доминира нова, суптилнија естетска материја.

Од коликог је значаја прекомбинација за уметника чији дух вреба сваку прилику како би стварао, говоре нам и Шекспирови стихови из драме *Антоније и Клеопатра*:

*Ја ћу показати угљевље мог духа
Који води кроз пепео моје шансе.*¹⁶

Генијални драмски писац кроз метафору стиха коју изговара Антоније, заправо поручује да је за правог ствараоца прекомбинација шанса коју треба зграбити и удружити са осталим неопходним материјалом који конструише духовну архитектуру новонасталог дела.

Шекспиров јунак прекомбинацију тражи у угљевљу духа а остварује је на пепелу шансе. Не могу а да не приметим до драмски великан ма колико желео да охрабри свог јунака да комбинује, не може а да му се хуморно не осмехне и упути прекор због чекања. Онај који жели да дела не вреба своју шансу у пепелу у коме је угљевље већ заспало. Активни стваралачки духови нашег времена разумели су да захваљујући модерним, несумњиво дигиталним, технологијама не морају да чекају, тапкајући по пепелу, већ да им се пружа могућност да шансу ухвате у лету, без оклевања, у моменту, што је за реализацију и успех дела пресудно. Захваљујући ваљаном владању новим дигиталним органонима чак и слабе шансе, оне из угљевља и пепела, не морају да воде у неуспех и разочарење. Тим пре, ако се енергија талента и искуство прикључи новом органону и дају свој допринос прекомбинацији, тј. оживљавању већ познатог, невелике шансе попримиће облик и лик срећне прекомбиноване шансе.

Употребивши синтагму *подизање на виши ниво* означио сам и најбитнију одлику прекомбинације – тражење и налажење нових вредности у већ раније успостављене односе стваралачког смисла. Штавише, својим вредностима елементи који улазе у процес прекомпоновања не дозвољавају да се основни карактер стваралаштва – *креација*, изгуби у бесмислу.

Прихватимо ли речено, онда поступак прекомбинације можемо третирати и као *својеврсни део* аксеологије уметности. Подвучена синтагма указује на још један, потребни опрез, а он би се састојао у чињеници која треба да нас подсети да су уметничке творевине у подједнакој мери плод и мисоаног и емоционалног акта. Не може се порећи – прекомбинација се заснива на успостављању нових вредности, али су у њих положене и способности чула да формализују материјалне квалитете *унутрашње нужности* како

¹⁶ Шекспир: *Антоније и Клеопатра*, V чин, сцена 2, 1, 173.

би моћ емоција означио Кандински. А то значи да уметнику ништа није и не може да буде наметнуто. Он се подвргава процесу унутрашње произвољности која захтева да се искаже кроз његову персоналност. На пример, зашто је Душан Матић поред поезије одабрао и ликовно да се изрази? Отуда што су поред лирске форме и ликовне – цртеж, колаж и асамблаж, били моћно средство које се поклапало са његовим унутрашњим душевним треперењима. Овим он само потврђује древни поетички захтев који каже да уметников унутрашњи импулс мора да пронађе одговарајућу спољашњу форму.

Уметник данашњице који ствара у озрачју дигиталног, несумњиво је у предности јер може да реализује форме које уметницима класичне конвенције нису биле нити могуће, нити доступне. Али, све једно, оно што ни једни ни други нису и неће моћи да избегну је да стварајући ослушкују и захтеве свог унутрашњег живота. Или, тачније, своје унутрашње нужности.

ЧЕТВРТО ПОГЛАВЉЕ

НАУЧНО МИШЉЕЊЕ И УМЕТНИКОВА ИДЕЈА

Док смо живи не смемо се више задовољавати тиме да проширујемо, исправљамо, модификујемо оно што смо научили у младости већ морамо из темеља да учимо све изнова [...]

Роберт Опехајмер

4 УЛОГА ДИГИТАЛНОГ У РАЗОТКРИВАЊУ И ТУМАЧЕЊУ ОПРЕДМЕЂЕНЕ УМЕТНИКОВЕ ИДЕЈЕ

Означивши процес прекомбинације делом аксилогије уметности, мислим да нисам у довољној мери нагласио чињеницу која се тиче потребе да се процес уздицања на виши метафорички ниво мора да одвија уз пуно опреза од стране уметника. Одговарајуће измене контекста већ постојећег дела, захтева непрекидну будност ствараоца, прецизније, еластичност стваралачког духа. Наречена будност не допушта понављања на већ познатом нивоу, у већ уоченим ситуацијама. Свако понављање може се у поступку прекомбинације сматрати страним телом које дело у настајању усмерава на одређена понављања, на већ познато или, чак, испод познатог нивоа онога што ће дело учинити аутономним и аутентичним.

Казано, сматрам значајним, с обзиром да уметнику који се у свом проседеу користи дOMETИМА (не малим) дигиталне технологије прети опасност да га она *лакоћом извођења* неприметно одведе на пут понављања. Дакако, поставља се питање – како умаћи урођеној човековој потреби да ради, да ствара а да се притом не намучи? Питање, а свакако и одговор, тиче се и закључка које је Матић записао у једном од својих огледа, сажимајући неке ставове надреалиста за које је писање (читај: свеколико стваралаштво) било и заувек остаје „тежак рад у зноју лица.“

Ваљан одговор на постављено питање састојао би се, у поновном истицању онога што је једна од основних суштина стваралаштва и што га, напoкoн, и одваја од већине других човекових активности. Док је у другим облицима рада циљ познат *унапред*, дотле је у уметности циљ видљив *тек после* завршеног процеса. Успех свакодневног рада оцењујемо на тај начин што процењујемо да ли производ одговара или не одговара унапред дефинисаном жељеном циљу.

У уметности, сами ствараоци себи постављају циљеве до којих стижу путем, условно речено, *слободних активности* чији је основни циљ опредмеђење самих уметника, односно њихових осећања, мисли, воље. Или ако желимо да овај однос дефинишемо тачније, онда бисмо рекли – *слобода уметникове активности састоји се из свесног, критички конструисаног опредмеђења идеја*. С тим што се мора имати у виду да

уметничко дело нема само једну намеру, један циљ, јер креација из које се дело рађа поред *коначних* усмерена је и на *надепохалне* циљеве.

На пример, исповедајући историју настанка колажа *Али ја, ја сам још ниже но песак ове ноћи* (1928) Матић се, најпре, пун емотивног набоја обраћа жени која је била добрим делом повод за настанак дела на коме је радио читаве ноћи, како сам вели, до *раног будног јутра*, да би затим саопштио и сам, *виши*, разлог настанка, а посебно значења овог дела. Евидентно је да песничко казивање има два дела. Првим преовладава емотивни тон, па дакле и лични став, док у другом делу Матић одређује антрополошки простор у коме колаж настаје, са описом елемената који опредмеђују наведени простор.

У том смислу лични, исповедни део казивања циља ка *коначном* усмерењу дела. Други га својом поруком чини универзалнијим дајући му *надепохални* смисао. Међутим, у својој смишљеној стваралачкој стратегији Матић коначно и надепохално намерно доводи у везу, циљано тежи да се ове супротности додирну. Попут точка који, крећући се ка неком циљу мора да се ослања на тло, тако се и креација – форма и значење, овог колажа, мора ослањати на оно што је реално, коначно и могуће и оно што је необично, надреално, што је достижно тек кад почиње да излази из равнотеже.

4.1. СТВАР ИЗА СТВАРИ

Никола Пусен у марту 1665. пише господину Шамбреју један текст надахнуте форме која меандрира између лирског и приповедног, настојећи да му формулише своје стваралачке принципе али без глорије и непотребне патетичности. Пусен између осталог каже: *Нема ничег видљивијег од светлости, нема ничег видљивијег без провидног медијума, нема ничег видљивијег без облика, нема ничег видљивијег без боје, нема ничег видљивијег без одстојања и удаљености, нема ничег видљивијег без алата за гледање* [...]

Не случајно, на овом месту, цитирам Пусена како бих и себе и друге још једном подсетио да су уметници веровали у свој неприкосновени дар, али су њему желели да прикључе и достигнућа научног погледа на свет. Отуда су два жижна места у наведеном тексту управо она у којима сликар на почетку именује *светлост*, а на самом крају говори о *алату за гледање*.

А заправо, имплицитно је реч о призми – алату помоћу кога се светлост разлаже на седам боја. Те боје спектра могу се сјединити у белу. И зелено-жуто и љубичасто, плаво-наранџасто и зелено-плаво, и плаво-зелено и црвено могу се повезати у белу светлост.

Пусенове констатације су научне истине, али и естетска откровења сликара импресионизма који су на тим истинама засновали своју поетику. Истине за вољу и Греко и Тинторето, Гриненвалд и Рембрант, често су несвесно мешали своје боје по нареченом закону. али су тек импресионисти хтели, желели и могли да *плански* разложе свет материје на остале светлости.

Дакле, импресионизам је, и не само у сликарству, извршио разлагање естетске материје. Клод Дебиси нашао је тонске боје импресионистичке музике. Марсел Пруст, растварањем *радње* и укључивањем ћелија утисака и асоцијација, открио је аналогне облике у књижевности.

Нестрпљиви читалац ових редова вероватно се пита зашто се, одједном, враћам у историју и понављам познато. Можда и због тога да би, најпре, још једном на наведеним примерима потврдили Аристотелове речи из *Никанових етике*, како људи стичу нарочите квалитете тиме што стално делују на посебан начин. Импресионисти су одлучили да делују посебно и особено онда кад су намерили да се одрекну старе предметности и књижевних аргумената.

Јер овде није само реч о брзини кондензовања светлости и боје потезима четкице – како се најчешће, поједностављено мисли. Потези су били само повод и покретач за нацрт једног унутрашњег света, за пејзаж душе који постоји у потаји. Сликарство и књижевност тумаче стварност указујући да се запитаност може ставити као основни упућивачки знак пред све што је видљиво.

Пусен је био антиципатор нечега што ће неминовно доћи, импресиониста, потврда те неминовности, али и знатно више – свесно одбацивање класичних поступака и потисковање натуралистичке, позитивистичке објективности свега.

Промене у науци и техници, продори у сферу микрокосмоса и макрокосмоса, у саму структуру материје, тако су значајни да су досадашњи језички симболи једва довољни за њихово дефинисање.

Нове перспективе специјализованих истраживања показале су поноре, вакум недокучивог. Ајнштајнова теорија релативитета, Планкова квантна теорија и Де Брољијева теорија светлости омогућиле су ново перспективно запажање простора и времена које је потисло слику света класичне физике. Уз три Еуклидове димензије

простора равноправно је ступила и димензија времена. Старо начело да *природа не прави скок* оповргнуто је теоријом кванта, која је доказала да се природа материје, светлости и енергије неkontинуирано манифестују у квантима дејства и фреквенцијама треперења.

Као што је ренесанса перспективом проширила и пластички уобличила дводимензионални простор, тако је и теорија релативитета разбила осећање простора и времена класичне физике. На пример, човеков лет који га је научио да земљу види као земљописну карту, а касније и космички лет, да се и земљописна карта може расточити у зрачење простора којима плове фантастични пејзажи далеких острва, слични монументалним акваријумима у којима Земља, Месец, звезде засветле и ишчезну.

Онако како су надлазеће научне теорије с почетка и средином двадесетог века продирале у структуру материје, тако је и психоанализа прозирала у дотад неиспитане психичке сфере, дешифрујуће митске успомене. Фројд открива *несвесно*, Јунг га проширује у *колективно несвесно*, чиме се отвара пут да се протумаче архетипови и митови и створе нови хоризонти за уметнике и њихово стваралаштво. Отуда се не случајно крај деветнаестог и двадесети век означавају као време ремитологизације. У делима уметника готово свих праваца (експресионизам, кубизам, надреализам, апстракција, енформел) стварност се тумачи као проблематичност свега видљивог. Фигуралне композиције и портрети посматрају се и обликују попут мртве природе и пејзажа. Без патоса и сентименталности настајала су дела која је требало да воде дијалог са трансхуманим поретком космоса и микрокосмоса. Отуда је, како вели Пит Мондријан, доживљај лепоте космички унивезалан.

Пресудна достигнућа човечанства, и ту међу њима, из дана у дан, остварују се у простору природних наука, подстичу уметника у настојању да оствари своје стваралачке експерименте и приближи их природним наукама. Управо интеракција између света науке и уметности нагнала је теоретичара Херберта В. Франкеа да проницљиво анализира стваралачке поступке класичних и савремених уметника и закључи како су све до недавно *стари* претежно служили истим средствима као и преисторијски човек приликом својих пећинских слика – мануелним средствима цртања, урезивањем, наношењем боје четкицом и техником прскања. *Савремени* користе компјутер који их „присиљава“ на скок из каменог доба у компјутерски век, вели сликовито Франке.

Информационе и комуникационе технике развијене су као специјалне науке које су се утемелиле да би задовољиле потребе за аутоматизовањем фабрика и уреда, па све до космичких летова. Али, њихова делотворност није се ограничила само на подручја техничких система: њима су се придружили и разноврсни покушаји на подручју

уметности. Затечена на периферији наведених промена уметност можда стоји пред избором – да се прилагоди сфери науке или да се повуче из њеног магнетног поља. Морају ли се уметници потчињавати техничко-социјалној надмоћности, или су њихова дела већ реализована уз помоћ *машина* знаци интегрисања у техничко-машинске ритмове модерне цивилизације којој ће путем *новог* приложити своје вечно променљиво стваралачко начело.

На ово вечно питање које као одговор нуди и афирмацију и негацију, можда, прихватљиво (дијалектичко) решење нуди професор атомске физике и сликар Луј Лепренс – Ренге, који каже да нас савремени свет непрестано запањује и својом дивотом и својом тежином, али да је једини начин да будемо срећни да се у њега укључимо свом својом страшћу. Примењено на наш случај – уметничко дело које се реализује компјутерски програмирано, потребно је обликовати са свом стваралачком страшћу, истом оном страшћу као да су у питању, како би рекао Франке „мануелни алати из каменог доба“.

У међунасловима (4.2. – 4.5) који следе у овом – четвртоком поглављу коментарисаћу понаособ сваки структурни елеменат од кога сам сачинио дигиталну мултимедијалну књигу *Линкејев поглед Душана Матића*. Дакако, за потребе овакве анализе о свакој структури говориће се понаособ, непрестано имајући на уму да су то само делови једне особене целине којима компјутерски програми и друга техничка помагала дају способност да се у мултимедијалном споју „представе“ као *цело и једно*.

Задржимо се на овом феномену *целог и једног* још за извесно време настојећи да га осветлимо кроз проблем који нам се у различитим видовима појављује с времена на време у овом раду, а то је бит и суштина интерактивности.

Ако сваки део који својом интерактивношћу учествује у обликовању форме мултимедијалног дела условно назовемо *текстом*¹⁷ онда кроз анализу *Линкејевог погледа Душана Матића* можемо потражити одговор на битно питање: да ли је значење једног *текста* садржано у њему самом или је то последица везе сваког *текста* са осталим текстовима? Са становишта интерактивности сваки *текст* је пре свега реакција на друге *текстове* који граде мултимедијалну дигиталну целину. Дакле, интерактивност није површно успостављање односа ради постизања краткорочних ефеката, уметничких

¹⁷ Етимологија латинске речи *textus* указује да је њен корен у глаголу *textere*, то значи „ткати“. Тако је свако уметничко или књижевно дело, етимолошки, нека врста ткања.

или каквих других, него организовано и планско прожимање *текстова* у оквиру новонастајућег *текста*.

У мултимедијалној целини *Линкејевог погледа Душана Матића* препознајемо две равни – синхронијску и дијахронијску. У првој, на њеном хоризонталном пресеку, уочава се присуство *текстова* (4.2. - 4.5) који су у одређеним, сходно потребама, ступили у међусобне креативне дијалогичке (интерактивне) односе, обликујући целину дела. У другој – дијахронијској, на временској вертикали показује се стабилизирано присуство наречених *текстова*.

Могло би се рећи да *текстови* који су део целине дела подлежу законитостима и синхронije и дијахронije јер се они међусобно односе као сâм међутекст неког другог међутекста. Дакле, јединство мултимедијалног дела *Линкејев поглед* [...] не лежи у његовом извору (4.2. – 4.5) већ у његовом одредишту – читаоцу/гледаоцу. У њима се на једном месту рефлектују сви трагови од којих је Душан Матић градио своје пиктопоетске синкопе.

Наречена књига – посматрана као техничко остварење, слично је филмској монтажи или ликовном колажу. Могућност да се прекине континуитет у времену, да се време заустави, управо у обрнутом правцу, да се цртеж покрене, да се састави оно што је супротно – мултимедијалном делу, па и књизи, омогућава савремено технолошко и техничко достигнуће. Али, да би структурни елементи реализовали целину дела путем интерактивног односа, поступак „грађења“ мора да буде нешто више од очекиване везе техничког обликовања. Тек код количина разноликих израза буде повезана разиграном, спонтаном свешћу, тада ће *разнолико* попримити целину мултимедијалног дела, у овом случају књиге.

У контексту анализе интерактивне галерије и њеним предностима приликом компаративних сагледавања одређених проблема, било је речи и о Рембрантовом *Часу анатомије др Тулна*. На том месту сам закључио како је Рембрантово дело у време када је настало, документарни и психолошки уобличени приказ научне делатности. Можда је тада први пут у историји сликарства као централна тема приказана духовна делатност без алегориског заодавања.

Када бисмо данас такве медицинске демонстрације забележили уз помоћ широке лепезе компјутерских програма који нам стоје на располагању, нема сумње, најпре бисмо уочили како простор радње није статичан, затим слика допушта померање тачке гледишта, кружење око догађаја. Сваки део демонстрације може да се прати, враћа и понавља. У таквим околностима види се структура материје и унутрашњост тела.

Оптичком збивању додаје се и званично, разговор, наређења, шумови. Шта је заправо овако створена виртуелна стварност: документација или уметничка режија усавршена у својим могућностима тако да више не постоји потреба њиховог бележења сликарском четкицом.

И није ли уоправо ово сазнање нагнало сликара Хорста Јансена да створи свој *Час анатомије др Тула* како би обавио својеврсно самоиронично поклоњење Рембранту. Јансенов позни одјек дела великог мајстора, скурилна је, сензибилна фарса која подсећа на остварења раног Паула Клеа.

Дела која су налик слици Хорста Јансена можда су настала у недоумици у којој и коликој мери технички дух, њена продукција и комуникација треба да превазиђу традиционалне поступке стварања. Или су у питању уметници нових *машинских* технологија – попут Матићеве *Калионе*, који полазе од намере да својим експериментима утичу не само на уметност, већ на целокупни склоп простора, на универзални каталог облика са којима живи савремен човек. Они желе јасноћу, демистификовање односа између јединке – творца и масе – потрошача.

Понекад, док размишљам о свим овим односима имам утисак да посматрам детаљ каквог анимираног филма: посматрач улази у дело (слику), корача кроз њега, у исти мах напушта област уметности и улази у ствар иза ствари.

4. 2. СЛОВО – ФОНТ

Да ли је било потребно да се за ову прилику – обликовање мултимедијалне дигиталне књиге *Линкејев поглед Душана Матића*, подухватим и израде ћириличног књижног писма? За оне који би ми поставили ово питање предузети посао био је нерационалан, с обзиром да се међу већ постојећим писмима могло, несумњиво, наћи оно које би задовољило потребе овакве једне књиге. Искрен да будем и сам сам дуго тако мислио, све док случајно нисам набасао на неколико Матићевих стихова који говоре да: *Писмо није глас / и није древно / Свеједно / Писмо нас открива / Још и наше црте и резе на демонском оном рабошу времена*,¹⁸ стихови који су ме преломили да се упустим у

¹⁸ *Писмо. У: Најмлађи Јагодић неће у роман.* Народна књига, Београд, 1988, стр. 139.

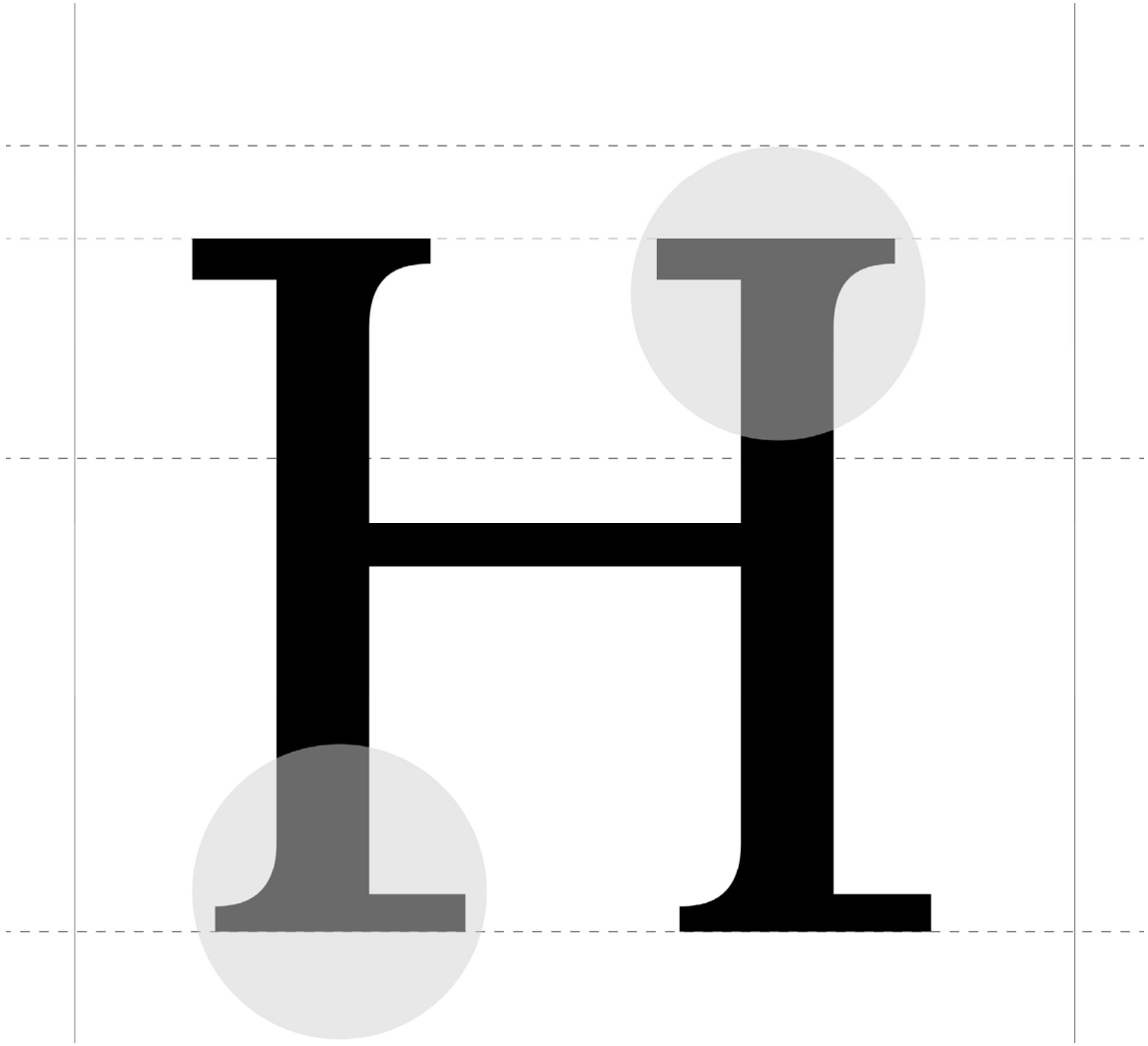
авантуру грађења ћириличног писма. Приступајући задатку посебно ми се својим значењем наметнула синтагма *рабош времена*.

Подсетимо се да је рабош комад дрвета у који је био урезиван какав знак по коме се са сигурношћу препознавало оно што се тичало две стране, а најчешће су у питању биле преузете обавезе у оквиру неког договора. Па шта би онда значиле црте и резе на песниковом *демонском рабошу времена* ако не ваљана порука другоме, извештај *цртан* и *резан* о склопу нашег целокупног бића, о осећањима и мислима на атласу нашег памћења. Памћења, не само у времену које нама припада, већ и онима који ће доћи да терет тог памћења преузму и понесу га даље. Јер смисао свих исписаних знакова, реза и писама није у томе да их неко сачува за себе већ да би дошли неки други да их преузму и наставе.

Ако бих поруку Матићевих стихова протумачио у духу нашег дигиталног времена, онда бих за рабош са свим његовим обележјима могао да кажем да је то *комуникацијски канал* чији је основни разлог и функција постојања да буде носилац и обједињавајући фактор поруке која се неком шаље али и коју неко прима. Надреалисти су у комуникацији видели императив да се кроз *црте, резе, зарезе* - дакле писмо, испољи сложена природа човеког бића. Оно, како се до Фројда веровало, је за већину било монолитна творевина, да би се од времена оснивача психоанализе *човек* почео да разумева као крхка грађевина каквом га је природа створила. Творевина „од стварности и од сна“ како га је, пак, у једном свом стиху означио Александар Вучо.

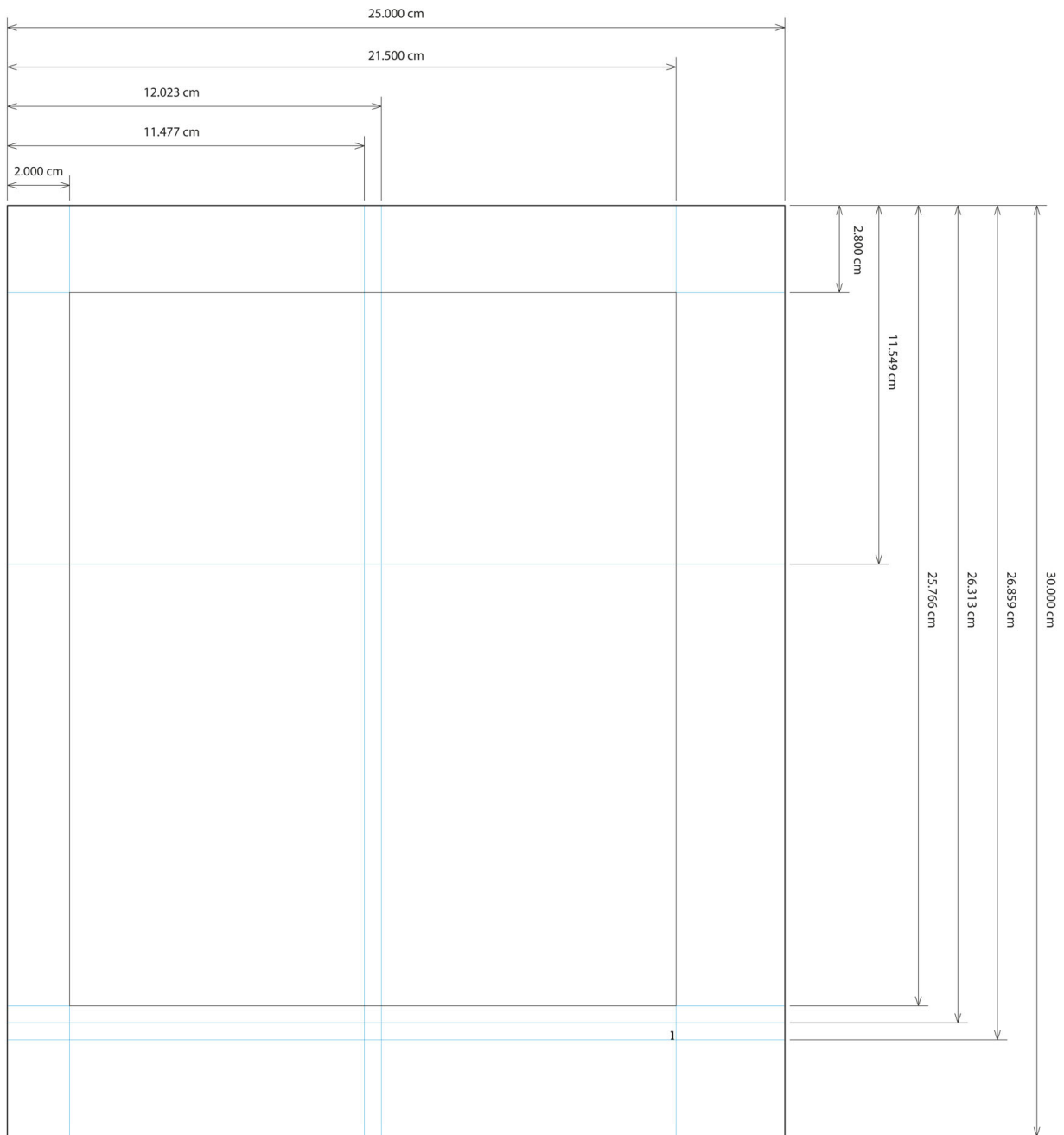
Ту се у мени пробудила намера да анатомијом ћириличног писма дискретно нагласим ова њихова уверења, која су, уосталом, и део њихове поетике коју су преиспитивали и кроз природу речи и природу слике. Отуда се на завршетку основног стуба налази сериф који је вертикалном осом подељен на два типа: десни припада новинском а леви предкласицистичком типу антикве. Посматрано по хоризонталној оси добијамо слику у огледалу десна половина серифа прелази на леву страну, а лева на десну.

И тако опет све бива како је Матић записао 1976. слутећи (ваљда) да ће неко доћи и наставити да пребира по цртама и резони његовог рабоша времена. *Данас сенке мењају своја места / Светле сенке иду на тавну страну / Тавне сенке иду на светлу страну*



.notdef	space	exclam	quotedbl	numbersign	dollar	percent	ampersand	quoteright	parenleft	parenright	asterisk	plus	comma	hyphen	period
☒		!	"	#	\$	%	&	'	()	*	+	,	-	.
slash	zero	one	two	three	four	five	six	seven	eight	nine	colon	semicolon	less	equal	greater
/	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	:	;	<	=	>
question	at	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
?	@	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	[\]	^
O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	[\]	^
underscore	quoteleft	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n
_	'	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n
o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	{		}	~
o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	{		}	~
exclamdown	cent	sterling	fraction	yen	florin	section	currency	quotesingle	quotedblleft	guillemotleft	guilsinglleft	guilsinglright	endash	dagger	daggerdbl
¡	¢	£	/	¥	f	§	¤	'	“	«	<	>	—	†	‡
periodcentered	paragraph	bullet	quotingsbase	quotedblbase	quotedblright	guillemotright	ellipsis	perthousand	questiondown	grave	acute	circumflex	tilde	macron	breve
·	¶	•	,	”	»	…	‰	¿	̀	´	^	~	¯	˘	ˆ
dotaccent	dieresis	ring	cedilla	hungarumlaut	ogonek	caron	emdash	AE	ordfeminine	Lslash	Oslash	OE	ordmasculine	ae	dotlessi
·	¨	◊	ç	˝	˛	ˇ	—	Æ	a	Ł	Ø	Œ	º	æ	ı
lslash	oslash	oe	germandbls	onesuperior	logicalnot	mu	trademark	Eth	onehalf	plusminus	Thorn	onequarter	divide	brokenbar	degree
ł	ø	œ	ß	¹	¬	μ	™	Ð	½	±	Þ	¼	÷		°
thorn	threequarters	twosuperior	registered	minus	eth	multiply	threesuperior	copyright	Aacute	Acircumflex	Adieresis	Agrave	Aring	Atilde	Ccedilla
þ	¾	²	®	-	ð	×	³	©	Á	Â	Ä	À	Å	Ã	Ç
Eacute	Ecircumflex	Edieresis	Egrave	Iacute	Icircumflex	Idieresis	Igrave	Ntilde	Oacute	Ocircumflex	Odieresis	Ograve	Otilde	Scaron	Uacute
É	Ê	Ë	È	Í	Î	Ï	Ì	Ñ	Ó	Ô	Ö	Ò	Õ	Š	Ú
Ucircumflex	Udieresis	Ugrave	Yacute	Ydieresis	Zcaron	aacute	acircumflex	adieresis	agrave	aring	atilde	ccedilla	ecacute	ecircumflex	edieresis
Û	Ü	Ù	Ý	ÿ	Ž	á	â	ä	à	å	ã	ç	é	ê	ë
egrave	iacute	icircumflex	idieresis	igrave	ntilde	oacute	ocircumflex	odieresis	ograve	otilde	scaron	uacute	ucircumflex	udieresis	ugrave
è	í	î	ï	ì	ñ	ó	ô	ö	ò	õ	š	ú	û	ü	ù
yacute	ydieresis	zcaron	uni00A0	uni00AD	uni02C9	uni03A9	uni03BC	pi	Euro	litre	Omega	estimated	partialdiff	Delta	product
ý	ÿ	ž		-	-	Ω	μ	π	€	ℓ	Ω	e	∂	Δ	Π
summation	uni2215	uni2219	radical	infinity	integral	approxequal	notequal	lessequal	greaterequal	lozenge	A.sc	AE.sc	Aacute.sc	Acircumflex.sc	Adieresis.sc
∑	/	·	√	∞	∫	≈	≠	≤	≥	◇	À	Æ	Á	Â	Ä

Agrave.sc	Aring.sc	Atilde.sc	B.sc	C.sc	Ccedilla.sc	D.sc	Eth.sc	E.sc	Eacute.sc	Ecircumflex.sc	Edieresis.sc	Egrave.sc	F.sc	G.sc	H.sc
À	Å	Ã	Β	Ç	Ç	Ð	Ð	É	É	Ê	Ë	È	ƒ	ƒ	ƒ
I.sc	Iacute.sc	Icircumflex.sc	Idieresis.sc	Igrave.sc	J.sc	K.sc	L.sc	Lslash.sc	M.sc	N.sc	Ntilde.sc	O.sc	OE.sc	Oacute.sc	Ocircumflex.sc
Í	Í	Î	Ï	Ì	Ĵ	Ķ	Ļ	Ł	Μ	Ν	Ñ	Ŏ	Œ	Ó	Ô
Odieresis.sc	Ograve.sc	Oslash.sc	Otilde.sc	P.sc	Thorn.sc	Q.sc	R.sc	S.sc	Scaron.sc	T.sc	U.sc	Uacute.sc	Ucircumflex.sc	Udieresis.sc	Ugrave.sc
Ö	Ò	Ø	Õ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Š	Ƨ	Ƨ	Ƨ	Ƨ	Ƨ	Ƨ
V.sc	W.sc	X.sc	Y.sc	Yacute.sc	Ydieresis.sc	Z.sc	Zcaron.sc	germandbls.sc	f_i.sc	f_l.sc	ampersand.sc	question.sc	questiondown.sc	exclam.sc	exclamdown.sc
Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ	Ɔ
dollar.oldstyle	parenleft.sc	parenright.sc	bracketleft.sc	bracketright.sc	braceleft.sc	braceright.sc	zero.oldstyle	one.oldstyle	two.oldstyle	three.oldstyle	four.oldstyle	five.oldstyle	six.oldstyle	seven.oldstyle	eight.oldstyle
\$	()	[]	{	}	0	1	2	3	4	5	6	7	8
nine.oldstyle	f_i	f_l	Cacute	Ccaron	Dcroat	dcroat	cacute	ccaron	afii10017	afii10019	afii10022	afii10020	afii10032	afii10034	afii10035
9	fi	fl	Ć	Č	Đ	đ	ć	č	А	В	Е	Г	О	Р	С
afii10036	afii10030	afii10018	afii10028	afii10039	afii10031	afii10033	afii10026	afii10024	afii10038	afii10057	afii10025	afii10040	afii10145	afii10029	afii10059
Т	М	Б	К	Х	Н	П	И	Ж	Ф	Ј	З	Ц	Ц	Л	Њ
afii10058	afii10021	afii10041	afii10042	afii10037	afii10060	afii10051	afii10065	afii10070	afii10087	afii10080	afii10079	afii10083	afii10082	afii10081	afii10067
Љ	Д	Ч	Ш	У	Ћ	Ћ	а	е	х	о	н	с	р	п	в
afii10068	afii10084	afii10078	afii10076	afii10105	afii10088	afii10086	afii10085	afii10074	afii10089	afii10077	afii10072	afii10193	afii10073	afii10090	afii10107
Г	Т	М	К	ј	ц	ф	у	и	ч	л	ж	ц	з	ш	њ
afii10106	afii10069	afii10108	afii10099	afii10066											
Љ	Д	ћ	ђ	б											



**ОШТРОВИДО СУБЛИМИРАЊЕ И
РАФИНИСАЊЕ СТВАРАЛАЧКОГ
ИСКУСТВА**

ЦРТЕЖИ МЕЂУ ТЕКСТОВИМА

У писму које је, уз два своја цртежа, послао филозофу Душану Недељковићу, песник Душан Матић најпре напомиње да цртеже не шаље због њихове сликарске или естетске вредности, да би затим посебно нагласио да му се ликовни језик намстнуо изненада, и треба га разумети као паралелну печачку стазу писања.

Поред чињенице да се песник никада цртовитије није бавио уопштом естетиком уметности, наведено писмо, као и многобројни цртежи¹, казују да га је однос између уметности интересовао, али најпре као могућност да се кроз њихов дијалог допре до разрешења стваралачких Торлајевих чворова који су, рекли бисмо, уобичајени пратилац рађања уметничког дела. Тако цам и песма и цртеж Аполон гледа Марсијаса указују да је и Матића занимало супротностно двојство аполонско-дионизијско.

1 У Галерији – галерији Милиће Зорић и Радолуба Чолаковића у Београду, од октобра 1981. до јануара 1982. године, била је изложена изложба Матићевих цртежа. Овом изложбом на којој су приказани 82 песничких цртежа, Музеј савремене уметности обележио је годину дана на смрти Душана Матића.

Аполон гледа Марсијаса
Окрвљеној
С узвишеним презиром боја
Али кре младога фрулаша
Пада
На цело Узвишеној
Њено младо чело
Блиста на сунцу
Као да је од алабајбера
Иако су му кожу
Већ
Одрале музе.

Истоимени цртеж, такође, сугерише супротности аполонског и дионизијског, али, песник, ни једном линијом не жели да нагласи да ваје примат једном схватању стваралачког над другим. У духу своје имплицитне поетике Матић стваралачки процес сагледава као вечно, пемичовно, прожимање ових принципа. Ако би фаворизовао један поглед, једно схватање, на рачун другог, не само да би порекао друго, него и уметност уопште.

Однос поезије и цртежа није само тражење аналогије, већ се цртеж у изреченом односу појављује као средство изражавања поезије, или прецизније казано, то је слободна игра линија која изра-

4. 3. ПОКРЕТНА СЛИКА – АНИМАЦИЈА

У рукопису *Линкејев поглед Душана Матића* находимо и неколико страница које казују у којој мери су припадници надреалистичког покрета били заокупљени значајем фотографије и филма. У њиховим размишљањима ове медије они никад нису раздвајали јер су вазда имали на уму да филм своју егзистенцију дугује фотографији. Али, оно што је још битније за речено – интересовање се скрива и у чињеници да надреалисте највише занимају они изражајни облици који откривају/разоткривају слојевиту а противуречну природу човека.¹⁹

За разлику од читаоца који утисак о делу стиче путем *представе*, гледалац покретних фотографских слика дело *види, чује и схвата* путем *чулног* опажања. Гледалац види и опажа јер у сусрету са филмским делом сам феномен гледања је нешто друго него што је то случај са читаоцем, па чак и са гледаоцем позоришне представе. Мада код помињања позоришта и његовог поређења са филмом потребно је имати у виду да је оно што видимо у позоришту природан-тродимензионални, простор на коме се збива радња драме, док је филмско платно дводимензионална површина и оно што гледалац на њему види нема везе са просторно-временским условима његове сопствене физичке егзистенције.

Сву пуноћу природног доживљаја свет покретних слика гледаоцу преноси путем дводимензионалног простора – филмског платна. Чудовишност и парадоксалност и јесте у томе што дводимензионално посредује тродимензиони доживљај, док је код позоришне представе случај обрнут – тродимензионална позорница преноси дводимензионални доживљај који, узгред буди речено, због природе представљања (чинови, дијалог, слике, мизансцен) бива фрагментаран.

Како бих што потпуније описао свој рад на анимираном филму *Ивицом сна*, кога сам у целости сачинио од Матићевих цртежа из циклуса *Поеме у боји*, на овој тачки описа постаје неопходно да се укаже на техничке структуралне услове ове анимације, а то је – *цртеж*. Он као уметност припада сликарству. Међутим, анимирани филм се не може упоредити са сликарством. Ако се упитамо зашто се не могу упоређивати поново наилазимо на парадоксални феномен чији је узрок техничке природе. Није цртеж, као

¹⁹ Матић је то бравурозно изразио у драмолету *Ружа ветрова* када је написао да је свака личност саздана не само од свога *Ја*, већ да је истовремено и *Ја* и *Ти* и *Он*, али и *Она*.

такав, израз путем кога се анимирано може упоредити са литерараном формом, на пример, са неком формом кратке приче, већ је *покренути* цртеж онај медиј путем кога је то постало могуће.

Чему и зашто толико инсистирање на сличностима и разликама? Прегледајући пажљиво свих седамдесет цртежа колико их има у циклусу *Поеме у боји* дивио сам се стваралачкој игри Матићевог духа – готово свака линија испољава радозналост, потребу да се међусобно подстичу и креативно умножавају. али сам се, искрено говорећи, донекле и уплашио, јер нисам намах сагледао могућност да те цртеже, стављајући их у покрет и повежем у парадоксалну надреалистичку целину.

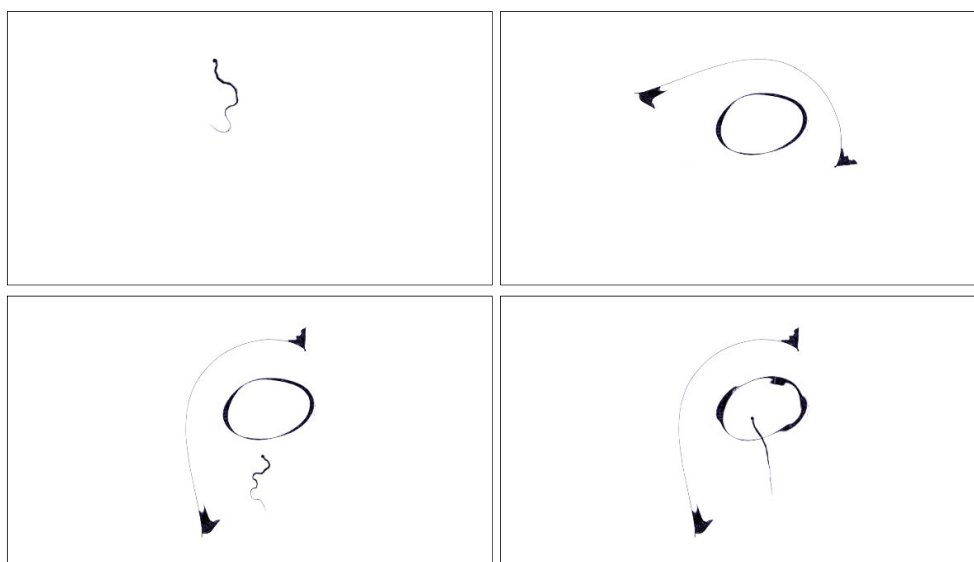
Сваки његов цртеж је заокружена стваралачка аванатура, целина која својом наративном „искључивошћу“ не допушта, у први мах, захвате које сам желео да начиним. Рачунарски програми који су ми били на располагању могли су сваки од тих цртежа да ставе у покрет, чак да их повежу у смислену визуелну целину. Међутим, из тако компонованог дела не би се појавило оно што одликује Матићево дело – потез који продире у само срце живота. Оног живота који је – *Немогућ. А ипак јесте* (Д. М).

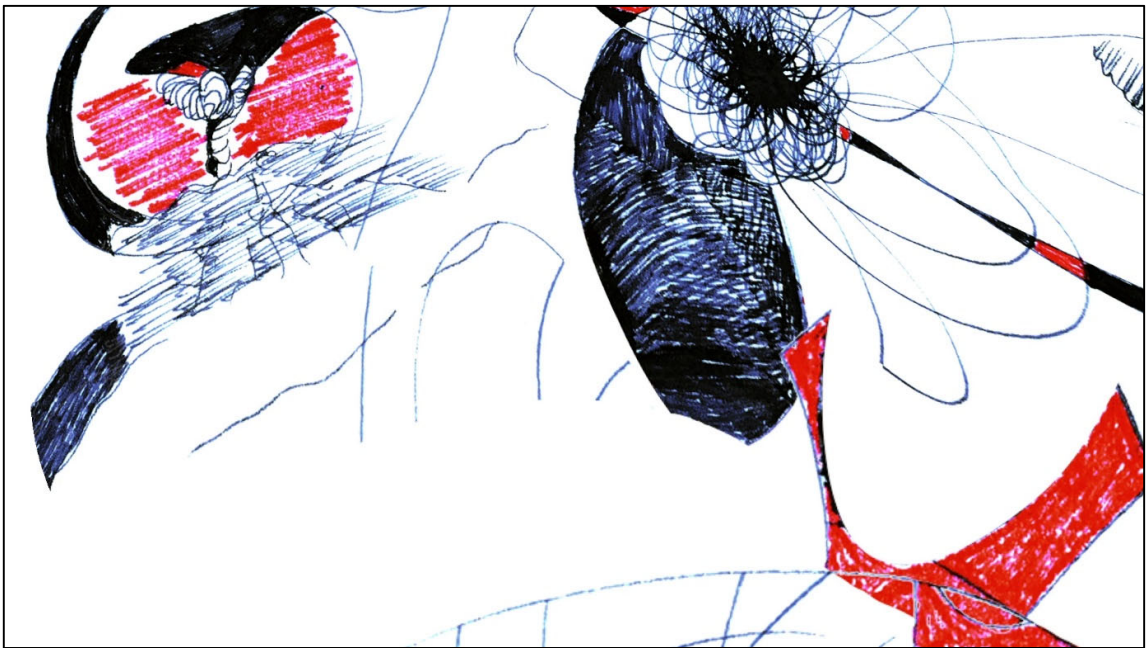
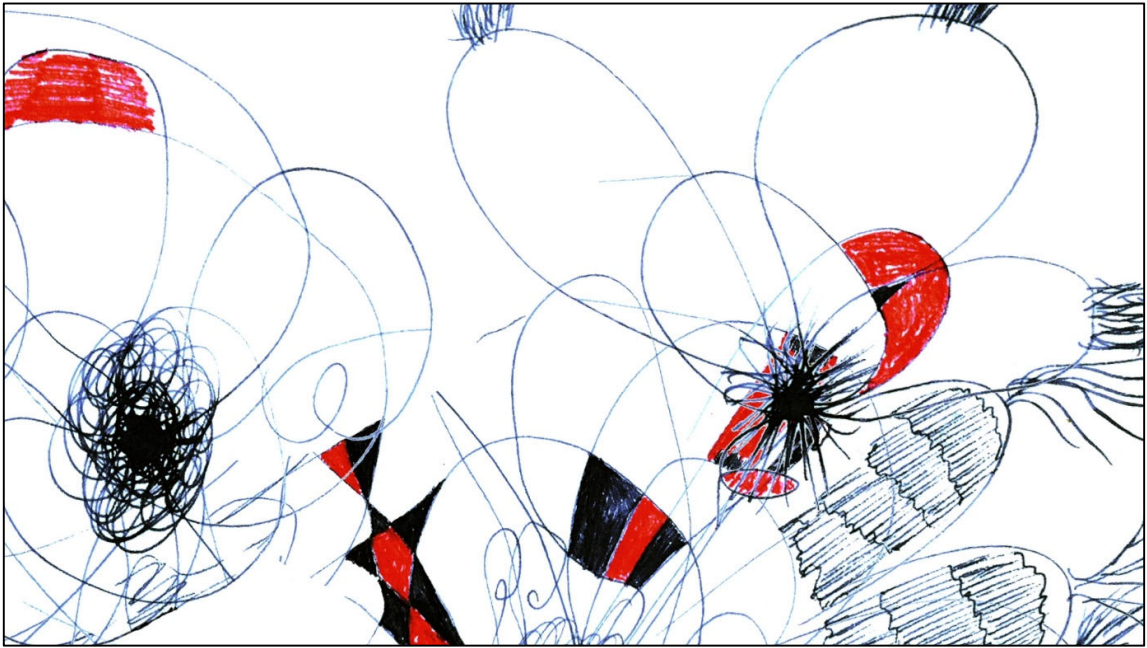
Разрешењу и ове дилеме допринео је Матић, односно његов стих који ми се тих дана, попут детлића, врзмао и кљуцао у глави: *Мирис је и дах детињства / И никуда отићи нећеш куда већ ниси стигао*. Дакле, смисао животу дају делатне личности. Оно што су доживеле и чега се неопозиво сећају. Цртеж кад се покрене он почиње да евоцира једну од највећих тајни живота – *биће у кретању*. Ако, на пример, сунце на хоризонту залази, ако се лађа њише на пучини, ако неко баш са ње некеме шаље пољупце, ако птица узлеће у небеске просторе, а неко пак, прати законе теже и понире у амбис, ковитлајући се као пахуља – онда видимо *нешто* што покретни цртеж жели да нам саопшти, истина не речју већ линијом. Обликована целина цртежа стављена је у покрет и захваљујући том кретању он производи фикцију људског живота.

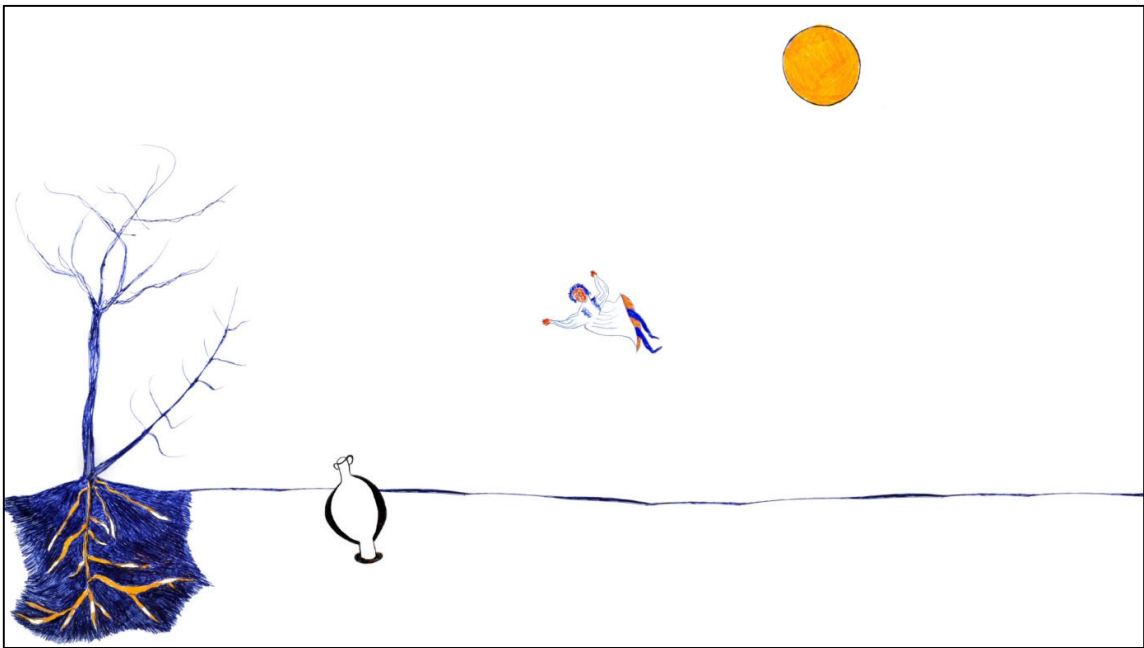
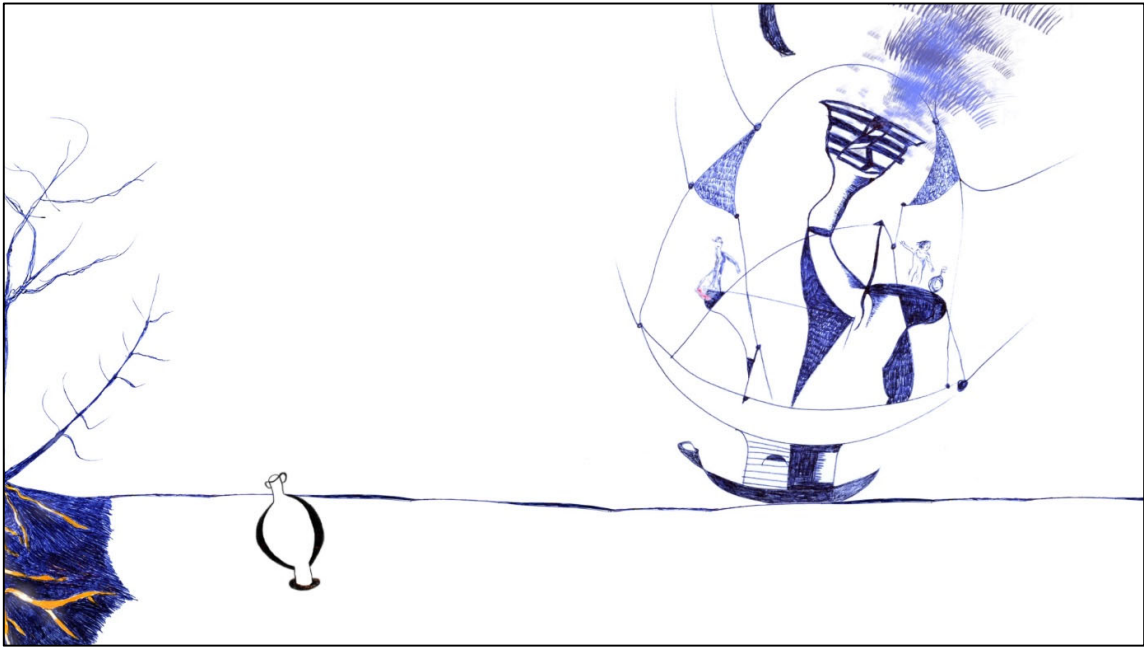
Цртежи које је песник створио и у новом медију остају непомућени. Они *јесу*, они су сачувани као *такви*, попут сећања на дах детињства. Кад бивају покренути у анимираном филму, они нису само цртеж, они некуд полазе. У *покрету* добијају нов, приказивачки карактер и свакад кад бивају покренути они испољавају и понављају тај карактер. Иако се то постиже путем одређене технике која је аутору на располагању, по духу бивствовања, цртежи су у потпуном сагледају са другим делом песниковог стиха – *и никуда отићи нећеш куда већ ниси стигао*. Наиме, повезивањем у покрет са цртежом се догађа исто оно што би се догодило ако бисмо ишли од цртежа до цртежа и описивали њихов садржај. На овај начин они би били преобликовани у једну наративну форму,

подсећао би све то на некога који чита прозно дело. Он иде од слике до слике, од утиска до утиска, склапајући за себе једну могућу целину. Ако се којим случајем са делом сусрео и раније, остаје му да преиспита *дах детињства*, тј. сећање на раније стечене и већ проживљене утиске.

У анимацији *Ивицом сна* то се може уочити у неколико сцена које су остварене компоновањем целина из више извора. Кадрови су сачињени анимацијом 2D цртежа који су у даљем процесу рада пројектовани на специфичну геометрију у виртуелном 3D простору. Оваквим поступком монтаже остварен је циљ да се покретом и анимацијом помоћу виртуелне камере пружи ново виђење цртежа и простора у њему.







4. 4. ЗВУК – МУЗИКА

Симболичко значење музике у *Линкејевом погледу Душана Матића* могуће је пратити и одгонетати само у склопу са покренутим песниковим цртежима – анимацијом, која у оквиру мултимедијалног дела фигурира, не случајно, под називом *Ивицом сна*. Шта најпре у сусрету са овом анимацијом пада у очи? Два парадокса – и Матић, али и ја као творац нареченог дела, ходамо поменутом *ивицом*, коју можемо разумети и као два медија – песник Матић се бави цртежом, дакле пределом који је део ликовних уметности, а моја маленкост се, за извесно време, „преселила“ из подручја графичког дизајна у свет композиције, односно свет организованог одуховљења звукова.

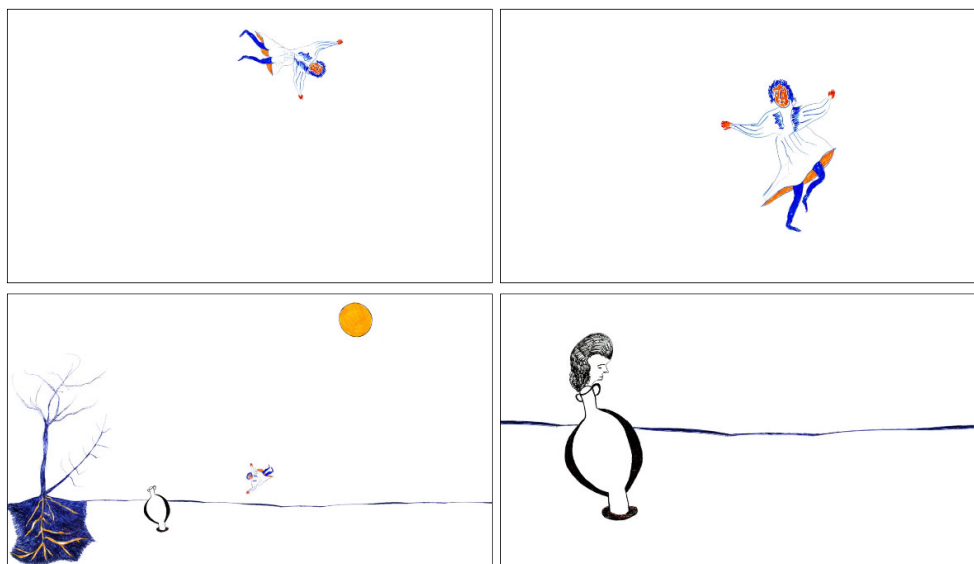
Није на мени да судим какав је резултат постигнут поменути, али сама могућност да сам се нашао у повлашћеном положају да стварам свој *текст* на основама цртежа уметника који је припадао врхунцима једног од водећих уметничких покрета прве половине прошлог века (1924-1935) говори да је овде реч не само о *цитатности* и *интертекстуалности*, већ о тачкама гледишта које подразумевају постојање више могућих система вредносних исказа у оквиру анимације *Ивицом сна*. Оваквим исказом не постиже се само чулно опажање (гледање и слушање) него укључује и остваривање вредносних судова и осећања.

Отуда је у контексту дела веома важна уводна шпица где видимо визуелизацију једног Матићевог аутоматског текста – *Какав горући мост*, који израња из тишине и остаје без музике. Музика се јавља са покретањем цртежа птице (*На почетку беше реч. Али и дело*), затим је ту и летећа људска фигура која наилази на оголено дрво (Годо – можда?) усамљено, са једном линијом по средини екрана, која може да представља линију хоризонта, делећи визуелно тло од неба, или јаву од сна.

Од тог тренутка настојим да пратим сан који симболички почиње духом ослобођеним из ћупа, при чему је музика израз реалистичког, народног звука²⁰ и ту почиње сасвим другачија музика, одлепљена од земаљског, а ипак са елементима стварног. Ту сам од инструмената употребио флауту, удараљке и поновио мотив кружно понављања вечне игре стварања света, при чему сам мотивско дејство звука у потпуности ускладио са анимираним цртежом.

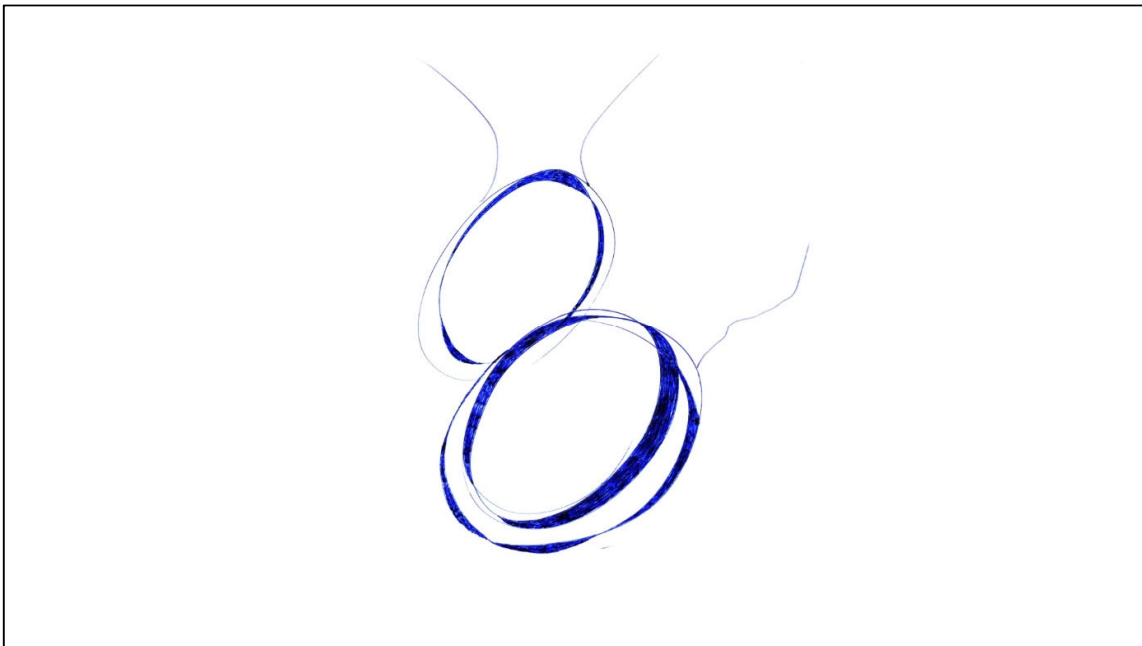
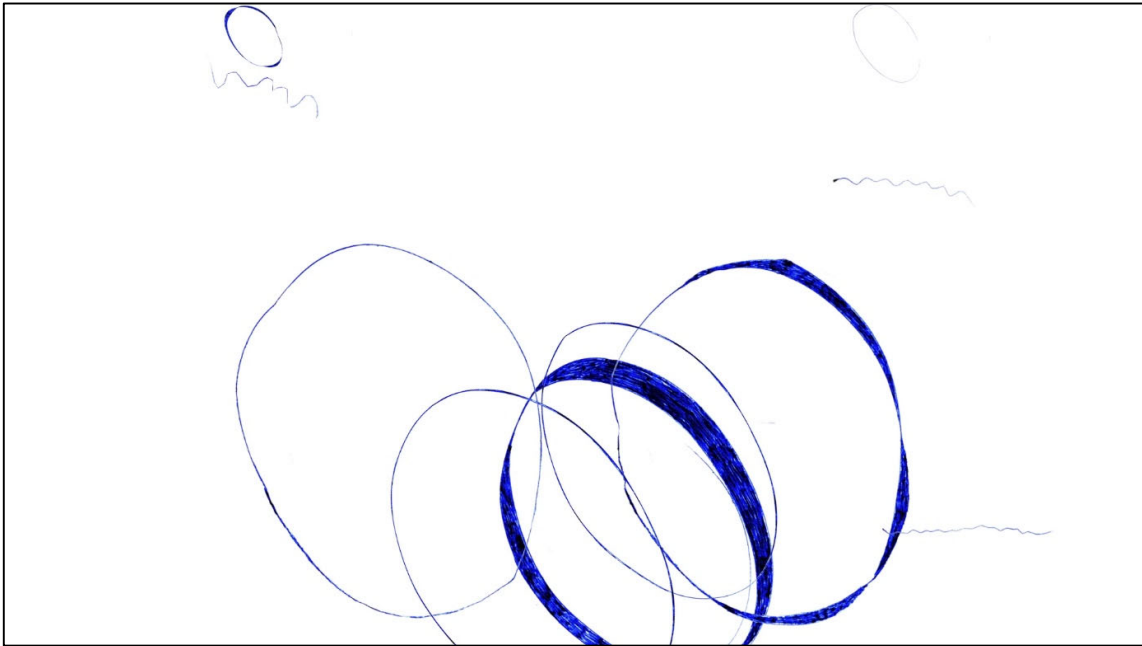
²⁰ Никако не треба губити из вида да поред све авангардности припадници српског надреалистичког покрета су сачували чврсту везу са изворним народним стваралаштва, што није био случај са француским надреалистима.

На овај начин лагано се испуњава празнина/тишина уводне шпице са почетка приче о ивици сна. Јер и ту се, као у свакој причи ствараној од наде и од сна, дешавају необичне ствари. Изненада, испред нашег вида израња један кубистички цртеж који је праћен мотивом на двојницама, и опет коло, потсећање на сунчани „точак“, симбол светлости, топлоте и увек новог живота.²¹ Звук нас води ивицом сна, а он нас не ослобађа оног исконског, традиционалног, спуштајући нас све дубље у пределе древног. Тај моменат је заправо кулминација. Поновљени мотив кола, реминисценција и снага сна, али и појављивање необичне фигуре пса који хода по шаховској табли, дрво које постаје кактус и човек који се појављује у лику бебе, као ретроградни пут или живот изнова.²²



²¹ У митопоетском моделу света кружни облик сунца пресликава се и на архетипске модусе који прате његове атрибуте: коло је кружног облика, јунак доказује своје јунаштво гађајући кроз прстен јабуку.

²² Мишљења сам да се фигури: *пса, шаховске табле, стабла кактуса и бебе* не појављују случајно на песниковим цртежима. Кад их анимирамо назначеним редом ствара се имагинарни круг у коме се живот и судбина (шаховска табла) непрекинуто врте у борби за нови преображај. За разлику од Хераклита, Матић верује да је живот саздан од борбе али у љубави.



4. 5. РЕЧ И ЗВУК – АУДИО ЗАПИС

У садржај ове дигиталне мултимедијалне књиге инкорпориран је и одређени број аудио записа, највише оних у којима Матић, или пак глумци, говоре стихове. Дакако, на неколико места, у оној мери у којој захтева сама анализа којом се *Линкејев поглед* [...] бави, налазе се и песникове изјаве, осврти на значајне домете књижевних праваца, манифеста и акција у којима је учествовао.

Аудио запис у садржај нисам унео само због њихове документарне вредности, мада је, неоспорно, да они у свом нарративу носе и ту вредност. Превасходна ми је намера била да покажем како је и овај начин презентовања нечијег дела драгоцен и у намери да се разгрне сва драма његовог постојања. Сетимо се овде Станислава Винавера и његовог сад већ давно записаног стиха: *Звук је оно што је дубље*. Нема сумње да је у овом Винаверовом блицу речи звуком обухваћен и људски глас, што нас наводи на помисао да, на пример, песма постоји тек кад се изговори. А да су аудио записи нека врста партитуре, слично партитурама музичких композиција. Као што партитура тражи глас, звук, солисту или оркестар, тако и аудио запис већ све то – и глас и звук, понекад и хор, у себи садржи и подастире пред знатижељне слушаоце.

Према томе, читавим склопом дигиталне мултимедијалне књиге провлаче се и аудио записи који улазе у преплитања са другим начинима исказа – цртежом, колажом, музиком, покретним цртежом. Најекспресивније изражајно средство аудио записа, чини ми се, је волумен боје драматике људских гласова, али и синкопе ћутања које се, истина, једва могу назрети кроз белине специфичних маргина, овакве једне књиге.

То се најлепше уочава у аудио запису у коме Стојан Дечермић казујући Матићеве стихове изузетно инвентивним поступком успева да сопственим гласом оствари ону оркестрацију коју је и сам Матић слутио из својих писаних речи. Модулирајући све нијансе, контрасте и све сударе из песникових стихова, глумац Дечермић је створио свог Матића, од речи и од звука, Матића песника без остатка.

Садржај *Линкејевог погледа* [...] није било могуће, а нити је ваљало оптерећивати овим видом материјала. Али, извесно стоји чињеница да се захваљујући редитељима Боди Марковићу и Неди Демоло доста експериментисало са речју и звуком у Матићевој поезији. Марковић је први драматизовао Матићеве стихове у три гласа, тражећи своје сопствене везе између песникових стихова, строфа и отпочео да у њих уноси свој

редитељски креативни рад. Неда Деполо је, пак, драматизујући *Лажу и паралажу ноћи* посебан акценат ставила на завршно поглавље *Врата ноћи*.

Можда је у окриву теме *Реч и звук – аудио запис* згодно истаћи још један податак, али и испричати једну анегдотску причу из шездесетих година деветнаестог века.

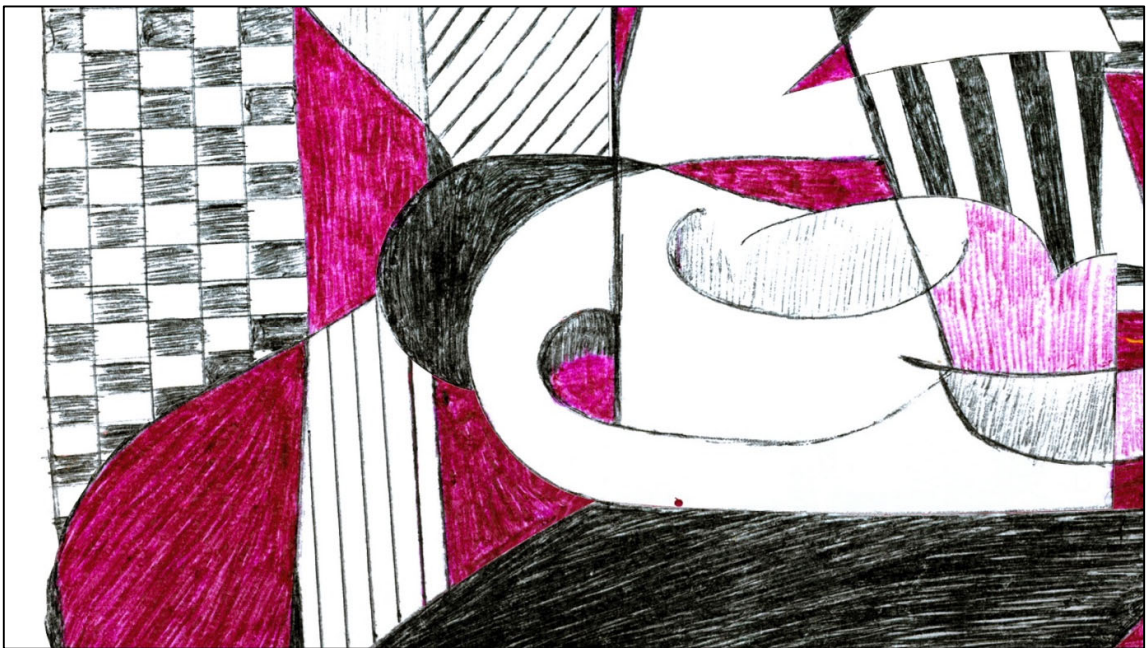
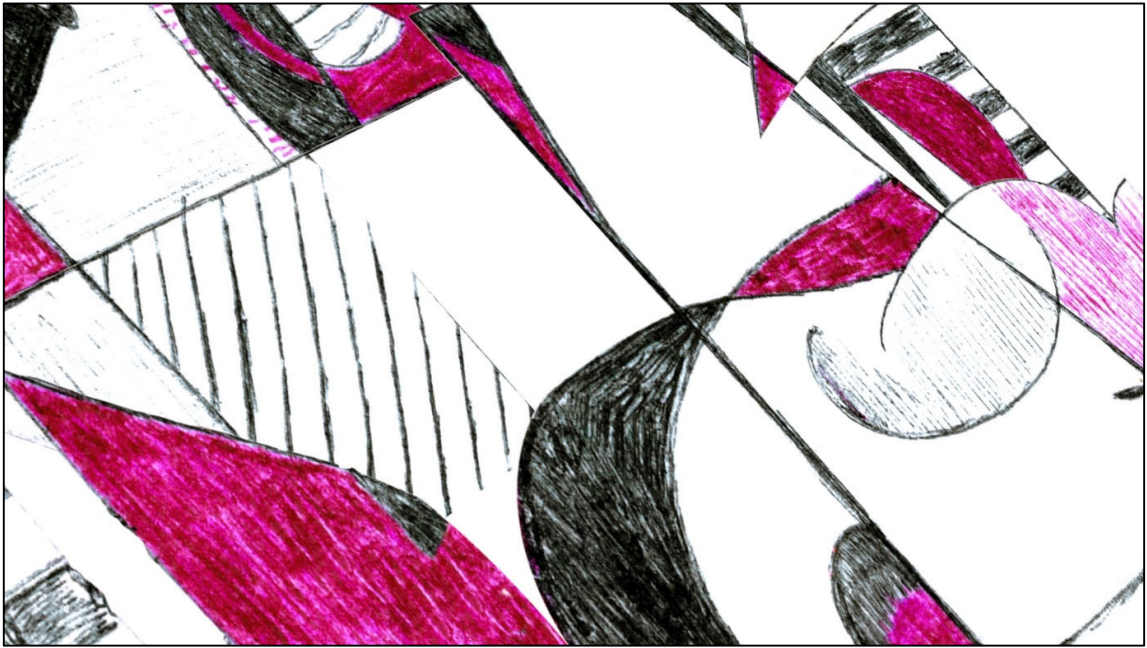
Прва напомена – податак невелик је, али нас обавештава да је драматизација Неде Дедало реализована у стерео техници.

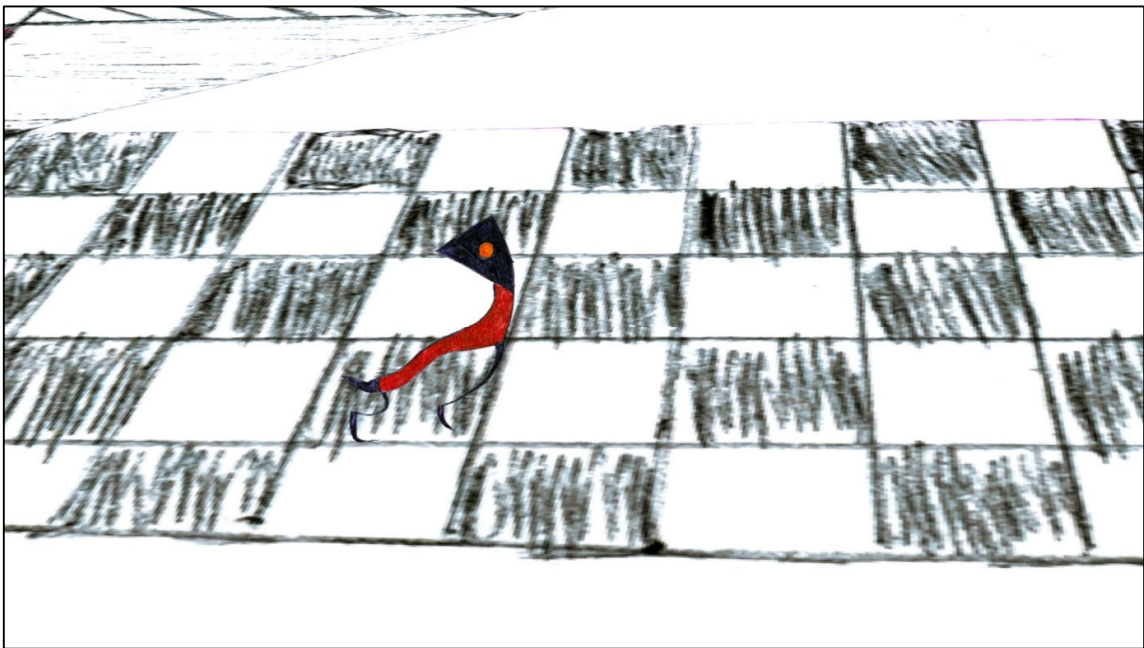
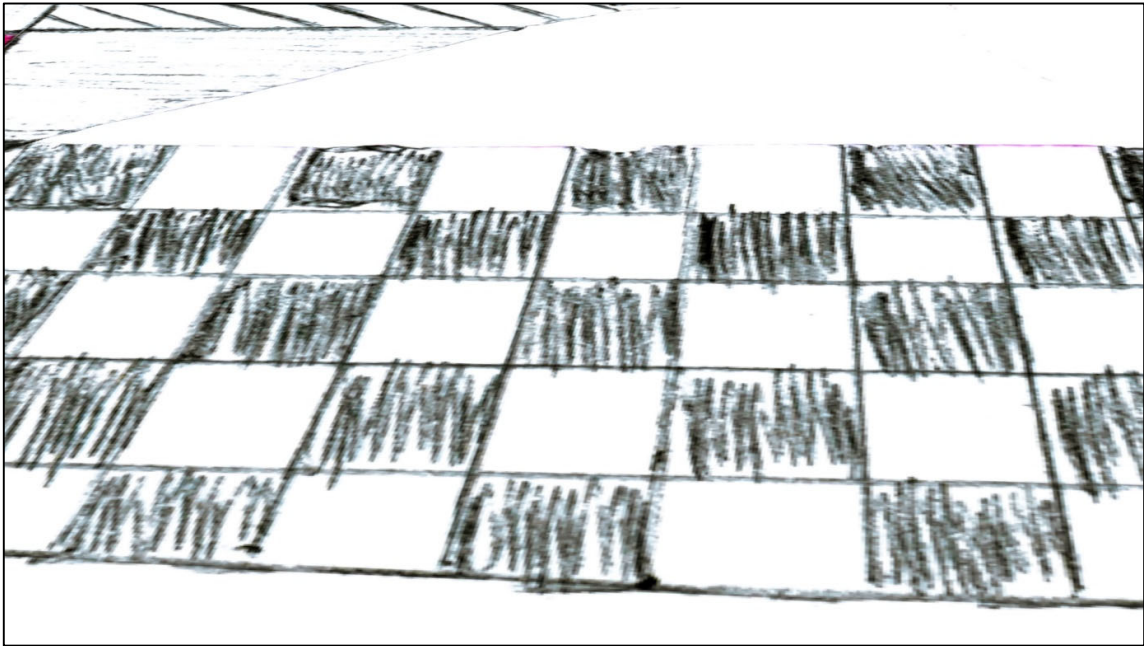
Причу из претпрошлог столећа забележио је знаменити доктор, председник Владе, оснивач српског Црвеног крста и још много чега, Владан Ђорђевић. У једном од својих путописа он вели како је у једној кафани у Крагујевцу слушао младе рецитаторе народне поезије са *лаким личним варијантама*, почев од *Косовског циклуса*, па све редом до песама, разуме се у десетерцу, с оним познатим „ситну књигу пише“.

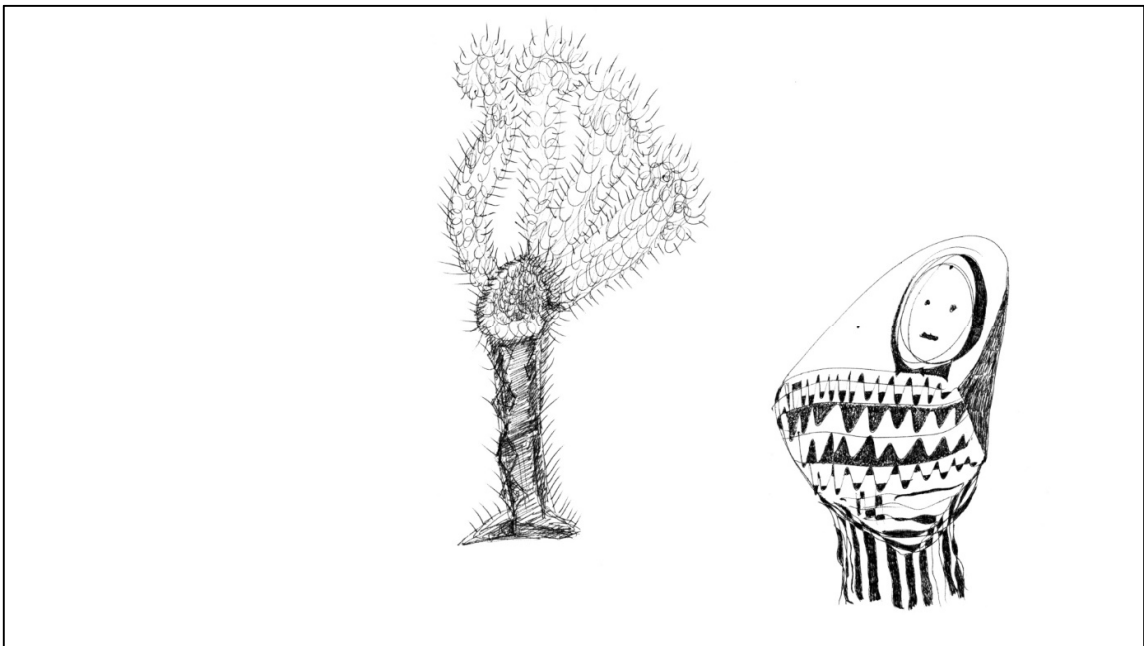
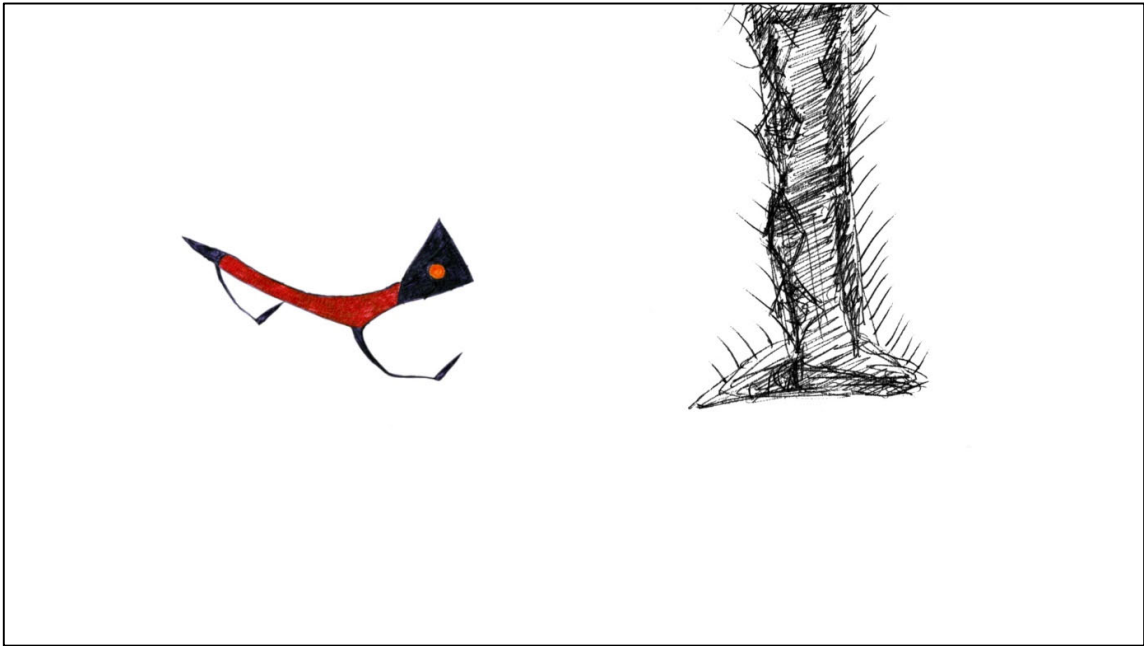
Ова два детаља, уз све до сада речено о писаној и усменој поезији, стереорамској и дигиталној техници саопштавам не зато што сам обожавалац неке од њих, већ стога што мислим да је реч и њен звук феномен свих времена и што књига у било ком облику писана и репрезентована, није архивар који чува неизбежне трагове речи у времену. Нови облици који су настали или у међувремену настају, такође су траг времена, свакако неизбрисив. Али остаје питање – који је од наведених трагова најаутентичнији?

Одговор на постављено питање треба почети тражити опет у Матићевој реченици: „Судбина поезије, песме, није у рукама онога који је пише; судбина песме је у гласу онога који је чита“.²³

²³ Иван Растегорац: *Поезија и сцена*, зборник, децембар 1973.







ЗАКЉУЧАК

ЕГЗАКТНА ЕСТЕТИКА, ПЛАНСКИ СЛУЧАЈ

*Уметност нас позива на мисаоно посматрање, и то не у циљу да се
опет производи уметност, него да се научно дође до сазнања шта је уметност [...]*

Хегел

Од времена антике до данашњих дана филозофи и теоретичари, а неретко и сами уметници су настојали да путем правила формулишу и сведу сазнања која су стицана у стваралачком процесу. Дешавало се, понекад, да се све не оконча само са неколико правила, већ да буду уобличене читаве филозофије уметности, такозване *поетике*, које су излагале стваралачко искуство читавих епоха. Тако је, на пример, Аристотел своју *Поетику* написао у време и тек онда када је испред себе имао најзначајнија дела хеленске уметности и књижевности.

Међутим, и поред уздизања сазнања и искуства на ниво правила које мора да се поштује и следи, уметницима је остала страна помисао да своја дела граде на тај начин што ће своју мисао саплитати егзактно формулисаним правилима. Тачније казано, они нису желели да правило које све своди на „једно, јединство и ред“ угрози њихову унутрашњу слободу која их је водила до оствареног дела, јер дело је уметничко само онда кад потиче од емоције и маште.

Какав је статус уметности у време дигиталних достигнућа, мишљења су подељена. Скала опредељења креће се од тврдње да уметност у овим условима не може опстати као уметност, па до сасвим супротног схватања да она у новонасталним околностима чак је и у предности над класичном, захваљујући томе што новим технолошким поступком одбацује предмете и функцију приказивања.

Копирање је увек било у служби репродуковања уметничког дела. Такве поступке упражљавали су ученици приликом вежбања, мајстори за ширење и популарисање својих дела па и они који су били склони похлепи и сматрали да ће се од уметничког дела обогатити.

Насупрот томе, техничка репродукција уметничког дела је нешто ново. Тумачећи овај феномен новог времена кроз однос оригинала дела и разноврсних техничких могућности његове репродукције Волтер Бењамин запажа у свом познатом огледу *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* како „[...] техничка репродукција уметничког дела први пут га у историји еманципује од његовог паразитског постојања у ритуалу. Репродуковано уметничко дело постаје у све већој мери репродукција уметничког дела које је намењено репродуковању? Од фотографске плоче, на пример, могуће је добити мноштво копија: питање о правој копији бесмислено је. Али, у оном тренутку кад изневери мерило *аутентичности* (курзив Н. Л) у уметничкој продукцији, променила се и целокупна функција уметности.“²⁴

²⁴ Волтер Бењамин: *Есеји*, НОЛИТ, Београд, 1974, стр. 123-124.

У овом раду на више места, директно или индиректно, сусрео сам се са питањем које би се могло формулисати и овако: може ли творевина која припада породици коју означавамо појмом уметност бити комплексно протумачена помоћу компјутерских информација које ће посматрачу пружити доживљај праве уметности, управо оне која је рађена у слободном дрхтају осећаја и маште? Јер, не заборавимо, ово питање ће онолико често бити постављано колико те информације, ма колико савршене биле, буду заустављане на трансцеденталним границама естетског објекта. Није ту реч о томе да се техничка информација користи као помоћно средство, како је својевремено Душан Матић доживео машину *Калиопу*, већ о каузалној граници између науке и уметности. Потпуни ред у уметности – било да је реч о неким поетичким начелима или о техничким средствима за информисање, води монотонији, укочености, па и смрти. Отуда оно што раде компјутери чине да своје програме учине корисним за стваралачки процес једног дела. У исте те програме једног тренутка нужно је укључити слободу невероватног и случајног.

У књизи *Феномен уметност* већ помињани теоретичар Херберт Франке казује како кибернетским моделима треба симулирати креативни процес. Да би се то постигло неопходно је створити некласичну машину, неки „генераор случаја“ који би био пандан стваралачком збивању из процеса настанка уметничког дела. По мишљењу Франкеа, што је у основи тачно, *случај* игра велику улогу у уметничком делу – како у процесу његовог настанка, тако и у време његове репродукције, да не речем „консумације“.²⁵

Уочавања Херберта Франкеа потврђују чињеницу која се непрекидно појављује, па самим тим и жилаво потврђује настојање да се компјутер употреби за „производњу“ уметности. Мада се, истини за вољу, теоретичари учења о информацијама својски труде око решавања и унапређивања ове, не тако лаке, проблематике.

Један од оснивача информационе теорије, Абрахам Мол²⁶, формулисао је своје учење као укрштај *структурализма* и *дијалектизма*, у коме говори да се одређени феномени могу делити на мање елементе које он назива „атоми опажаја“. На пример, за њега су то речи, морфеме, фонеме, прагови осета који се путем мноштва правила – Мол их назива *структурама*, могу саставити у феномен целине. Дијалектизам који чини други део укрштаја носилац је начела *облика* који казује да је „целина више него збир њених делова“.

²⁵Phänomen Kunst: die kybernetischen Grundlagen der Ästhetik: M. DuMont schauberg, 1974.

²⁶Kunst & Computer / Abraham A. Moles – Köln: M. DuMont Schauberg, 287. str.

Сажетије казано, интелектуалним поступком структуралне деобе света на „атоме опажаја“ и њихово укрштање са дијалектичким поступком визуелне синтезе, омогућен је увид у нове поретке вредности. Па и рад на мултимедијалној дигиталној књизи *Линкејев поглед Душана Матића* својеврсна је синтеза „атома опажаја“. У нови поредак из кога ће се моћи, ја се бар надам, на нов начин, у проширеном видном пољу, Матићево дело ишчитавати у новом теоријском, књижевно-историјском и естетичком кључу. И можда је то баш онај песников читалац који ће доћи и све лепо да сложи, да се мисао најзад одмара на том таласавом мисаоном мору као што се и пливач одмара на леђима у часу чистог предаха.

Огледајући Матићев метафорични исказ у светлу проблема који тумачим могао бих да кажем како ће се штампаној књизи која је кроз векове била основни знак очувања човековог искуства, придружити бржи, тачнији инструменти, програмски усмерени, који ће нагомиљано знање преносити и чувати у виду информација.

Али, уз један услов. Нову поруку коју емитује компјутер посматрач/читалац може да прихвати под условом да редослед знакова није потпуно неочекиван. Што ће рећи, да ако је след знакова непознат, новине остају неразумљиве, ако су знаци познати – што на језику кибернетике значи потпуно *редундантни*, прималац ће их добро разумети, али су они и *обезвређени*, јер не доносе ништа ново.

Порука која би из изложеног следила, заправо би више била поука – тек правилна комбинација неочекиваног са законитим, оригиналног са редундантним води до онога што називамо уметничким делом. Истина, оно није Леонардова *Ђоконда*, Бетовенова *Девета симфонија*, естетске вредности на које смо навикли од детињства, носећи их готово заслепљено у себи кроз читав живот. Уметничко дело у доба информационих теорија и практичних изазова је *нешто друго* - то је „систем организованих опажања која не условљавају некакву објективну реакцију“.

Нудећи један нови став и једну нову терминологију, информационе теорије омогућавају да се једна нова врста уметничких дела реализује за широку потрошњу. Додуше, вели Ахбрахам Мол, уметник у новонасталој ситуацији не би могао да буде „смењен“, али би несумњиво морао да се прилагоди приликама. Технологија проширује поље опажајних канала из чега следи и чињеница да можемо очекивати нове врсте уметности.

Дело које се ствара у вештачким мозговима – рачунаљкама, добро је дошла ако ни због чега другог, а оно због сазнања да оно не захтева гашење оних ствараних од Алтамира и Ласка и који се још увек стварају. Јер, човек је, ипак, биљка створена не само

од паскаловске мисли, већ и од духа и маште, па ће отуда и имати вечну потребу да *Мона Лиза* буде у центру његовог света лепоте, исто као што ће га и *Девета симфонија* узбуђивати до језе и кад буде научио да слуша електронску, кибернетску музику. И управо нас *то* – да научимо да слушамо – упозорава и окреће у новом смеру: да оно што смо научили у неко доба живота више нећемо моћи да преправљамо или проширујемо, већ морамо све да научимо изнова.

Несумњиво, имајући све ово у виду, књижевник и есејиста Маршал Маклуан²⁷ као основну поруку наше епохе означава не садржај, већ медије. Не оно што они преносе, него медијум по себи: мобилни телефон, дигитална слика, компјутеризовани мотор аутомобила, надзвучни авион мењају свет човека али и свет у коме он живи. Јаче од информација које се преносе делује медијум који преузима то преношење.

Маклуан формулише синтагму о „матичним каналима“. Он (канал) синтетизује збивања која доживљавамо свуда око себе, и која видљиво предочава на популаран начин. На подручју уметности информациона теорија одговара новом процењивању медија: *уметност као вест*.

Порука са изложби наших дана управо је Маклоунова дефиниција уметности као вести, дакле, продубљивање медија, а не исказа. Не само зато што је уметничко дело аранжирано као хепенинг, перформанс или видеоарт, односно визуелна драма, или акција, већ зато што уметник – манипулатор приказује своје објекте издвојене из њихове функционалне повезаности.

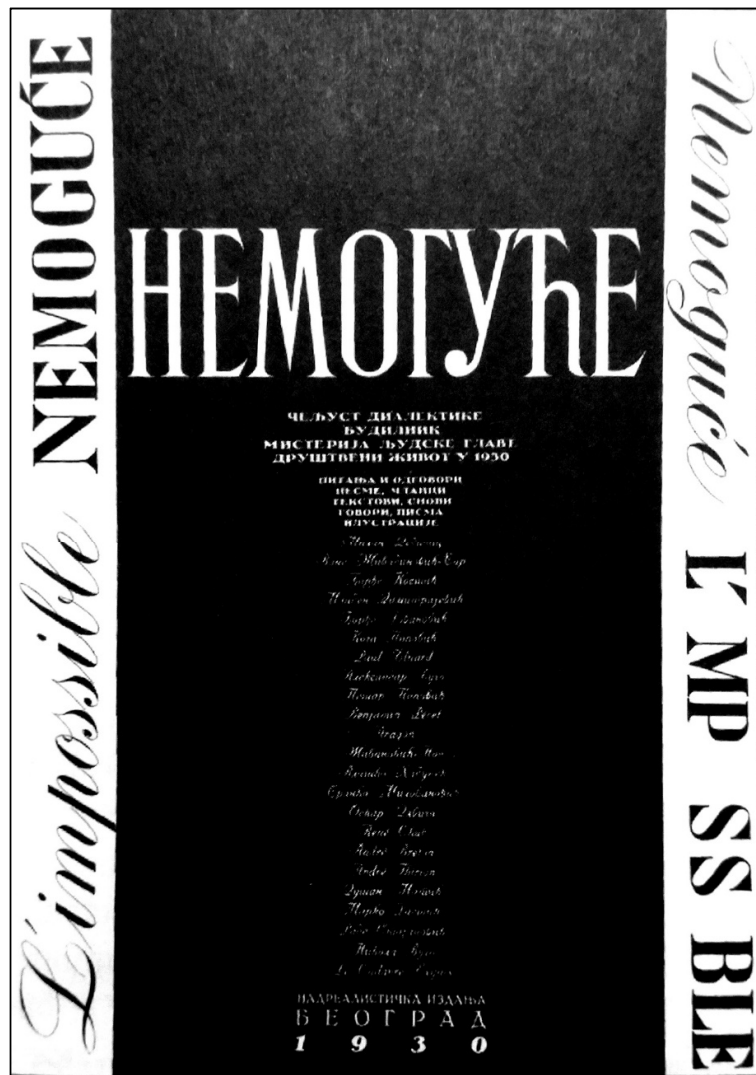
У склопу овог зкључка потребно је још рећи како уметници који су се приклонили начелима информационе естетике не траже метафизичке идејне садржаје, ни симболично-филозофске позадине. Приликом постављања концепта слике помоћу компјутерских програма они се оријентишу према објективној проблематици и методолошкој концепцији. Теоретичар информационе естетике, Макс Бензе закључује да се „конструктивна схема естетске компјутерске продукције састоји од три дела: естетског, програма који презентује естетичка мерила као податке, компјутера, који прерађује податке и директног реализатора“.²⁸ Из Бензевих речи јасно можемо закључити да ова нумеричка естетика је далеко од упутстава познате нам наставе уметности. Уметнички производи обликовани кроз ова три упутства су до те мере

²⁷The Gutenberg galaxy: the making of typographic man – New York: New American library, 1969, cop. 1962. – 147. str.

²⁸Естетика/Макс Бензе; превоо с немачког Радослав Путар. – Ријека: „Отокар Кершовани“, 1978, 328. стр.

измењени у односу на добро познати стваралачки процес да се још могу упитано означити појмом *уметничко дело*. Очигледно је да се мора препустити неком другом и будућем, да нађе називе за естетске објекте створене радом компјутера.

Питање: може ли човек уз машине да ствара уметност или посебне објекте, још дуго ће лебдети у његовом свету хуманог и трансхуманог. Рад на мултимедијалној дигиталној књизи *Линкејев поглед Душана Матића* уверио ме је да се древно и савремено не искључују, да ће класична уметност наставити да живи упоредо са компјутерском, најпре и због тога, како рече сам Матић, што се „крајности додирују“. А између њих је увек *Човек*, можда је баш он „атом опажања“, који постоји и може да постоји, само кроз делове светске целине.



Рукопис!

Ко је уништио рукопис:

Ветар или ватра?

Душан Матић

ЛІТЕРАТУРА

Title: Video demystified: a handbook for the digital engineer

Author(s): Keith Jack

Series: Demystifying technology series

Publisher: LLH Technology Pub

Year: 2001

Title: Ontology and the Art of Tragedy: An Approach to Aristotle's Poetics
(S U N Y Series in Ancient Greek Philosophy)

Author(s): Martha Husain

Series: S U N Y Series in Ancient Greek Philosophy

Publisher: State University of New York Press

Year: 2001

Title: Mastering Digital Scanning

Author(s): David D. Busch

Publisher: Course Technology PTR

Year: 2003

Title: Digital Design and Implementation with Field Programmable Devices

Author(s): Zainalabedin Navabi

Series: Information Technology: Transmission, Processing and Storage

Publisher: Kluwer Academic Publishers

Year: 2004

Title: Digital Currents: Art in the Electronic Age

Author(s): Margot Lovejoy

Publisher: Routledge

Year: 2004

Title: Mastering Digital Printing
Author(s): Harald Johnson
Series: Digital Process and Print
Publisher: Thomson Course Technology
Year: 2005

Title: The Fundamentals of Digital Art
Author(s): Richard Colson
Series:
Publisher: AVA Publishing
Year: 2007

Title: The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion
(Bradford Books)
Author(s): Charles O. Nussbaum
Series: Bradford Books
Publisher: The MIT Press
Year: 2007

Title: Works of Music: An Essay in Ontology
Author(s): Julian Dodd
Series:
Publisher: Oxford University Press, USA
Year: 2007

Title: Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of
Phenomenology, Ontology, and Semiotics
Author(s): Frederik Stjernfelt
Series: Synthese Library 336
Publisher: Springer
Year: 2007

Title: Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen
Author(s): Randy Adams, Steve Gibson, Stefan Müller Arisona
Series: Communications in Computer and Information Science
Publisher: Springer
Year: 2008

Title: The Art and Science of Digital Compositing,
Second Edition: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics
(The Morgan Kaufmann Series in Computer Graphics)
Author(s): Ron Brinkmann
Series: The Morgan Kaufmann Series in Computer Graphics
Publisher: Morgan Kaufmann
Year: 2008

Title: Digital Color Management: Encoding Solutions
Author(s): Edward J. Giorgianni, Thomas E. Madden, Michael A. Kriss
Series: The Wiley-IS&T Series in Imaging Science and Technology
Publisher: Wiley
Year: 2009

Title: Digital Art History
Author(s): Anna Bentkowska-Kafel, Trish Cashen, Hazel Gardiner
Series: Intellect Books - Computers and the History of Art
Publisher: Intellect Ltd
Year: 2009

БИОГРАФИЈА

1. НЕКОЛИКО НЕИЗБЕЖНИХ ПОДАТАКА

Немања Лазаревић рођен је 10. Јануара 1983. у Крагујевцу. Дипломирао је графички дизајн на Академији лепих уметности у Београду 2005. Тема завршног рада обухватила је Визуелни идентитет позоришта Атеље 212. На факултету примењених уметности у Београду 2010. године је под менторском руком професора Ивице Ракића урадио И одбранио магистарски рад: Сећање на флориду – *epistule ex camera obscura*. На београдском Универзитету уметности уписао је 2016. Докторске студије модул: дигитална уметност.

2. ШТА СЕ У МЕЂУВРЕМЕНУ ЗБИЛО

У београдској издавачкој кући Астимбо и у неколико редакција часописа за књижевност, уметност и културу (Наслеђе, Филолошко уметнички факултет у Крагујевцу; Липар, Универзитет у Крагујевцу и Студентски културни центар) био је ликовно – графички уредник, а исту дужност обављао је пет година на факултету медицинских наука Универзитета у Крагујевцу.

Рад у издавачкој делатности подстакао га је да испољи посебно интересовање за типографију и ликовно – графичко обликовање књиге. На том трагу обликоване су две монографије о делу сликара Владимира Величковића – Стваралачко комоновање (галерија Рима, Крагујевац, 2010) и Спојени судови (СКЦ, Крагујевац, 2014).

Не мању пажњу завређују облик и лик књига Партитура (Зептер Ворлд Бок, Београд, 2010) у којој Лазаревић користи своју ћириличну варијанту типографског писма Степп. Затим ту су, вредне помена, књиге Митско у операма Бенцамина Бритна, (лира, Крагујевац 2013) и Традиција и меморија (Лира, 2015).

Немања Лазаревић аутор је и неколико кратких филмова: Сећање на флориду (у оквиру магистарског рада), Партитура (прилог истоименој књизи, 2010), Кратки резони Балкана (прилог каталогу истоимене изложбе фотографија, 2010) и Дисање честица (2016).

3. БУДНО ОКО ЖИРИЈА

За збирку песама *Астрална харфа* (1998) добио је награду Лимске вечери поезије у Прибоју, а на седмој изложби Српског позоришног плаката (2011) у оквиру Јоаким феста у Крагујевцу додељен му је Гранд Прих за плакат *Ослушни... Слушај... Опера* (Опера И позориште Мадленијанум, Београд).