

ESTETIKA

Arhe XV, 30/2018
UDK 930.1
Originalni naučni rad
Original Scientific Article

DRAGAN PROLE¹

Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

SAVREMENO „OTKRIVANJE“ PRIMITIVNOG

Sažetak: Izvanrednu osobenost metodologije koju primenjuje tzv. kritička istorija Hegel je povezoao sa *obradom priča*, pri čemu sama stvar ili događaji o kojima se priča imaju sporedan, drugorazredni značaj. Pouka te teze bi mogla da ukaže na opreznost kada je reč o avangardnim veličanjima praiuzvornih oblika ljudskosti. Ona će nam skrenuti pažnju da u njima valja prepoznati tek *vešto oblikovanu priču o primitivnom*, koja ne ostvaruje baš mnogo dodira s onim o čemu govori. Ovaj članak istražuje pitanje u kojoj se meri iskustva sa *kritičkom istorijom* zaista mogu primeniti na ispitivanje avangardne rehabilitacije primitivnog.

Ključne reči: savremeno, primitivno, kritička istorija, rane avangarde, fenomenologija

„OTKRIĆE PRIMITIVNOG“ I STRATEGIJA KRITIČKE ISTORIJE

Duh modernosti isprva je prezirao prošlost zbog njene hronično manjkave racionalnosti i žalosnih lica ljudskog sveta koje je za sobom ostavila. Za njih su smatrani odgovornim odsustvo metode i čvrstih teorijskih osnova. Kulturno nasleđe je pre budilo asocijacije na breme i na muku, nego na dragocenu duhovnu i umetničku riznicu koju bi pošto-poto valjalo sačuvati. Sasvim suprotno od takvog polazišta, tokom procesa kolektivnog osvešćenja moderni svet će značajno promeniti stav o samom sebi. Vremena koja su prvobitno bila doživljavana u svetlu dominacije nedopustivih i još nedovoljno kultivisanih, htonskih, iracionalnih moći kasnije će postati predmet čežnje i istorijske nostalgije. Jedan od uverljivijih i upečatljivijih primera svakako je vezan za avangardni odnos prema primitivnom.

Budući da sazrevanje modernosti ide ruku pod ruku sa razvojem istorizovane samosvesti, njeni kritički apetiti su veoma rado i uvek iznova propi-

¹ E-mail adresa autora: proledragan@ff.uns.ac.rs

tivali vlastite izvore. S jedne strane, pojam izvora odnosio se na dokumente i materijalne osnove za izvođenje dovoljno uverljive i „nepriistrasne“ interpretacije prošlosti. S druge strane, on se ponekad usmeravao i na ispitivanje „nevidljivog“ porekla celokupne prošlosti, odnosno prouzročitelja ljudskosti. Istini za volju, to se po pravilu nije dešavalo radi samih izvora, nego da bi se pomoću njih ostvario neki iskorak vezan za teškoće koje opterećuju i inhibiraju sadašnji trenutak. S tim u vezi su se izdvajala *pragmatički* opredeljena, ali i međusobno isključujuća tumačenja izvora, da bi svoje mesto ustupila pitanjima na metanivou: kako uopšte konstituisati verodostojan govor o onome što se nekada dešavalo?

Nevolja sa *kritičkom istorijom* uočena je relativno rano. Ona se sastoji u tome, da se naglasak nepovratno stavlja na *konfiguraciju istorijskog narativa*, pri čemu ono o čemu bi narativ trebalo da svedoči ostaje sasvim po strani. Veština oblikovanja priče o prošlom zasenila je ono o čemu se pričalo. Svodeći ovaj problem na meru pojma, Hegel je istakao da ono vanredno takvih kritičkih istraživanja prevashodno počiva u *obradi priča*, pri čemu sama stvar o kojoj se priča ima sasvim sporedan, drugorazredni značaj².

NESAGLASNOST PRIMITIVNOG I ROMANTIČARSKE POETIKE

Avangardni afinitet prema „primitivnom“ valja shvatiti kao pokušaj tek delimičnog, nipošto ne i potpunog iskoraka iz okvira u kojima se kretala umetnička teorija i praksa od renesanse do dvadesetog veka. Iskorak, do kojeg je nesumnjivo došlo, omogućen je tek nakon što su najpre poljuljani potporni stubovi evropske klasike, a njihova stabilnost je postala narušena čim su uzdrmane predstave o *grčkom čudu* kao presudnoj kolevci evropskih umetnosti i evropske racionalnosti. Te predstave početkom dvadesetog veka bivaju suspendovane da bi se osigurao prostor za forme i sadržaje koje je evropski ukus tradicionalno držao podalje od sebe, pripisujući ih tamnim, necivilizovanim, sirovim i neracionalnim tipovima ljudskosti. Pre nego što podlegnemo zavodljivoj sugestiji da su se rani avangardisti iz oportunističkih razloga prosto priklonili romantičarskom veličanju izvornog i autentičnog, treba da skrenemo pažnju da status *primitivnog* kod romantičara uopšte nije bio toliko visok i obavezujući. Čini se da je vremenom prećutno usvojen neutemeljeni hermeneutički kliše. Upravo on će biti odgovoran za veoma čestu, gotovo samorazumljivu spremnost da se romantizam bez mnogo pardona poistovećuje sa ne-

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Reclam, Stuttgart 2002, str. 46.

kritičkim i nepromišljenim prizivanjem primitivnog u svim mogućim i zamislivim varijacijama. Ipak, pažljivo ispitivanje idejnih pretpostavki ranog romantizma uveriće nas u suprotno. Romantičari nisu bili bezrezervni i naivni simpatizeri primitivnog.

PRIMITIVNO I ROMANTIČARSKI ESTETIČKI IMPERATIV

Rani jenski romantičari okupljeni oko *Ateneuma* odredili su primitivno kao *antiklasično i antiprogresivno*³. To najpre znači da primitivno u napredovanju još uvek ne prepoznaje dominantnu ljudsku vrednost. Linearna predstava o vremenu koje se sve više uspinje primitivnom nije bila bliska, a bez takve predstave je veoma teško zamisliva ideja progresa. Predstava o tome da je moguće biti bolji primitivnom je jednako nepoznata i tuđa kao i predstava o tome da nešto što je ljudskog porekla može biti celovito i potpuno. Primitivno je još uvek veoma udaljeno od klasične težnje za potpunosti i savršenstvom. Ukoliko ozbiljno shvatimo strategiju da se primitivno odredi posredstvom dve lišenosti, nije nam potreban veliki interpretativni napor da bi nam postalo jasno da se na osnovu primitivnog ne može uobličiti neki program usmeren ka budućnosti. Zbog toga od njega ne možemo očekivati da nam ponudi bilo kakav trajni obrazac modernog umetničkog programa. Ako u primitivnom nema ni traga modernih opsesija, onda ostaje upitno na koji način bi ono moglo biti afirmisano u najranijim momentima javljanja romantičarskog pokreta? Teško bi bilo zamislivo da uzor romantičarima postane nešto što je u idejnom smislu s one strane njihovih snova o razvoju individualnosti. Kako je moguće da program bezuslovnog posvećivanja umetničkom radu na fantaziji i celovitom razvijanju skrivenih, dotad neprepoznatih ljudskih talenata, bude fasciniran kreacijama koje su nastale isključivo radi izvođenja kolektivnih rituala i služile su isključivo kolektivnim, a ne ličnim svrhama?

Sasvim uopšteno rečeno, ukoliko se rukovodimo idejom da bi funkcionalnost primitivnog mogla da počiva na jedinstvenom i produktivnom spoju „klasičnog uzora“ i „progresivnog iskoraka“, onda nas ipak ponovo očekuju nerešive teškoće. Veoma je teško zamisliti mogućnost takvog spoja posredstvom *primitivnog*, čije određenje ne zna za klasično, i ne vrednuje svoj svet na osnovu predstave o progresu. Uzgred, potonja antropološka istraživanja i uvidi jednoznačno su potvrdili navedenu romantičarsku intuiciju. Ono što je krajem osamnaestog veka Fridrih Šlegel mogao samo da naslućuje, Bronislav Malinovski je u prvim decenijama dvadesetog utvrdio na osnovu terenskih istraživanja.

³ Friedrich Schlegel, „Fragmente“, u: *Ätheneum*, Jg. 1798, Band I, str. 143.

Primeru radi, Malinovski je uverljivo pokazao da primitivnim zajednicama nije svojstvena žudnja za novim znanjima. Za razliku od Evropljana, koji dosadu još od antičkih vremena bez mnogo premišljanja povezuju sa već viđenim i bezbroj puta ponovljenim, domorodačkim plemenima naša opsednutost istraživanjem deluje krajnje dosadno i nezanimljivo. Prosto rečeno, u traganju za novim i nepoznatim „primitivni“ nisu prepoznavali ništa podsticajno niti uzbudljivo: „nove stvari, kao što su evropske teme, njima su dosadne i njihovo celokupno interesovanje je umnogom okruženo tradicionalnim svetom njihove kulture“⁴. Umesto težnje za [novim] saznanjem, ili drugačijim, delimično unapređenim načinom sagledavanja, u kojoj je Aristotel prepoznao opšteljudsku, permanentno važeću potrebu, primitivne zajednice radije neguju interes za mitove, priče o postanju, rodoslove, geneze. Prva rečenica Stagiratinove *Metafizike* njima bi verovatno delovala krajnje čudnovato i neistinito, tako da bi je „primitivni“ po svemu sudeći preformulisali na sledeći način: *svi ljudi po prirodi teže pričama o poreklu*. Ukoliko je tako, postavlja se pitanje u kojoj meri je habitualna sklonost ka prapovesti mogla da deluju privlačno ranim romantičarima?

Čak i kada je u pitanju neopravdani interpretativni kliše, potencirane srodnosti najčešće nisu u potpunosti lišene osnova. One se, u slučaju odnosa romantizma i primitivnog, najpre oslanjaju na pretpostavku da biti anti-klasičan za romantičara neosporno ima afirmativan prizvuk. Takva nastrojenost iz romantičarske perspektive bez sumnje predstavlja izvesnu potvrdu slobode. Mogli bismo na osnovu toga pomisliti da, protivno slovu romantičarskih fragmenata, *primitivno iz romantičarske perspektive zapravo imenuje dragoceanu meru nekonvencionalnosti*. Da li se upravo u imaginaciji primitivnog krije čuvena „divljina u srcu“, koja deluje kao prikladan arhetip romantičarske reči i dela?

Nadalje, za romantičarski odnos prema primitivnom od izvanrednog značaja su antropološki i etnološki nalazi, odnosno saznanja koja nas upućuju na reviziju predstava o procesu civilizacije. Zahvaljujući njima, dospeva u ozbiljnu krizu ideja o uzlaznoj putanji kulturnih potreba, koje su na početnim stepenicama ljudskosti gotovo ništavne, da bi na visokim nivoima civilizacijske uljudenosti navodno postale izuzetno složene i rafinirane. Saznanja o primitivnoj umetnosti dokazala su da se kulturne potrebe ne stiču logikom istorijske nužnosti, te da san o *drugoj ljudskoj prirodi* ipak ne postaje stvarnost paraleleno sa rastom i razvojem civilizacije.

Nasuprot gotovo opšteprihvaćenoj, vremenom usađenoj prosvetiteljskoj vertikali koja svedoči o istorijskom usponu ka umetnosti i kulturi iz blata i

⁴ Bronislav Malinovski, *Magija, nauka i religija i druge studije*, Prosveta, Beograd 1971, prev. A. Todorović, str. 46.

mraka necivilizovanih ljudi, antropologija tvrdi suprotno. Ne samo da studiranje primitivnih zajednica uverljivo svedoči da pomenuta vertikala zapravo ne postoji, nego se može govoriti o univerzalnoj potrebi za lepim, u potpunosti nedotaknutoj istorijom i nezavisnoj od nje. Štaviše, specifični način života je po svoj prilici omogućavao „primitivnom“ čoveku komunikaciju sa više kulturnih sadržaja, nego što su to sebi mogli i hteli da priušte moderni radnici čija primanja su dovoljna samo za prekaru egzistenciju i borbu za preživljavanje. Kada se u prvi plan stavi odnos prema aktivnostima koje danas povezujemo sa umetnošću, čak bi se moglo reći da se „primitivac“ u svome svetu snalazi i oseća bolje od proletera. Premda još ne poznaje pojam umetnosti, praiistorijski čovek je u njoj više odomaćen i njome više okružen od većine naših savremenika, čija žudnja je doslovno vezana za transfer iz postojećeg poniženja u neki drugačiji ekonomski poredak: „Proleter nema potrebu da stekne nauku o svome stanju, nego da komunicira o svojim strastima, svojim željama za svetom drugačijim od kontinuiranog planiranog rada na nivou pukog instinkta preživljavanja“⁵.

Ne treba posebno napominjati da bi ova teza o meta-istorijskom, univerzalnom karakteru potrebe za umetnošću ranim romantičarima zvučala i te kako blisko i da bi im delovala kao dragocena potvrda njihovih presudnih uverenja. Nadalje, suočen sa estetskim ambijentom izvornog čoveka, prosvetiteljski entuzijazam neminovnog progressa bi morao biti revidiran, što je za romantičare bilo strateški važno: „žudnja za umetničkim izražavanjem je univerzalna. Možemo čak reći da je većina populacije u primitivnim društvima osećala snažniju potrebu za ulepšavanjem svoga života, barem veću od onih civilizovanih ljudi, čiji životi su življeni uz urgentnu nužnost sticanja elementarnih sredstava za preživljavanje“⁶. Premda bi ovaj uvid nesumnjivo išao na ruku romantičarskom *estetičkom imperativu*, koji je formulisan zahvaljujući tezi da se u medijumu umetnosti krije *istinski život*, odnosno sažeti, zgusnuti, komprimovani momenti životnosti koji bi bez umetnosti neminovno ostali slučajni, neizostreni, nedovoljno povezani ili nasumično razbacani – primitivno ipak nije imalo nikakvu šansu da zasluži oreol romantičarskog priznanja.

⁵ Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, Paris 1981, str. 32.

⁶ Franz Boas, *Primitive Art*, Dover Publications, New York 1955, str. 356.

U SRCU FETIŠA KUĆA MRAČNA NOĆ SVEMIRA

Primitivno, u rusovskom maniru, postaje zanimljivo prevashodno zato što nije oblikovano u skladu sa civilizacijskim matricama. Romantičarski snovi bili su vezani za viziju života koja se ispostavlja s one strane klasičnog. Naime, živjeti u skladu sa klasičnim obrascima prema Fridrihu Šlegelu postalo je moguće jedino uz pomoć cinizma⁷. Premda bi na osnovu premise o „urođenoj“ sklonosti pračovaka da estetizuje svoje postojanje filijacija romantičarskog i primitivnog sveta delovala prirodno i razumljivo, do nje ipak nije došlo. *Primitivno za romantičare ipak važi kao nedovoljno umetnički potentno, da bi bilo ispostavljeno kao alternativa klasičnom.* Prosto rečeno, *primitivno ne može biti uzorno jer je odviše sirovo.*

Nasuprot očekivanjima, romantičarsko shvatanje primitivnog srodno je Hegelovoj demistifikaciji *početka iz Nauke logike*. Hegel je, naime, uverljivo pokazao da je početak nužno proizvoljan i slučajan, te da kao takav nikada nema značaj sam po sebi. Početak postaje važan tek posredstvom onoga što ga rekonstruiše, do čega je došlo razvojem i napuštanjem onog započetog: „utoliko što je još nerazvijeno i bez sadržaja, ono što sačinjava početak još uvek nije saznato u početku [...] tek rezultat se pojavljuje kao apsolutni temelj“⁸. Znači li onda da je temelj savremene afirmacije primitivnih pra-početaka zapravo u strukturama savremenosti, a ne u nekim obećavajućim svojstvima primitivnog koja su dosad bila skrivena interpretativnom pogledu?

Saslušamo li sud italijanskog teoretičara umetnosti Marija de Mikelija došli bismo do sličnog zaključka. Prema njemu, pozadina avangardnih simpatija prema afričkim totemima i maskama odaje utisak providne simulacije. Njihovo navodno bezrezervno veličanje arhaičnih artefakata počiva na mehanizmu projekcije, koji funkcioniše prevashodno tako što zadovoljava potrebe i želje onoga ko projektuje: „U srcu fetiša oni [avangardisti, prim. aut.] su osjetili kucanje mračne noći svemira [...] evropski su umjetnici u tu skulpturu samo projicirali vlastite probleme, probleme koji su ih najviše mučili“⁹. Za romantičare po tom pitanju takođe ne bi bilo nikakve dileme: ako je ono početno sirovo i nerazvijeno, ono nipošto ne može biti značajno samo po sebi, nego samo zahvaljujući onoj instanci koja ga ističe kao značajno. Odgovor na pitanje o povezanosti avangardnog prisvajanja primitivnog i strategije kritičke istorije na osnovu toga sledi sam po sebi. Avangardisti su, premda liše-

⁷ Friedrich Schlegel, „Fragmente“, navedeno delo, str. 126.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, Werke Band V, Suhrkamp, Frankfurt am/M. 1969, str. 71.

⁹ Mario de Micheli, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, NZMH, Zagreb 1990, prev. M. Vekarić, str. 45.

ni bilo kakve predstave o tome, predstavljali *idealnotipski dvadesetovekovni primer kritičkih istoričara*, jer im je iznad svega bilo važno razvijanje vlastitog umetničkog izraza. Premda bi njihov otklon od vlastitog sveta navodno mogao biti tumačen kao primer prevrednovanja, koje je potvrđeno i opravdano otkrićem primitivnog, arhaičnog sveta, one i pored toga besprekorno otevljuju logiku kritičke istorije. To pre svega znači da se pomak iz aktuelnog razumevanja ostvaruje posredstvom uvođenja novog motiva, a onda i strategijom njegovog uobličavanja, pri čemu motiv, kao takav, ostaje da tavori sasvim na margini, unapred lišen istinskog interesa. Prema rečima Franca Marka, umetnost je uvek bila svojevrsna nekromantika, zaklinjanje mrtvima, što ni pošto ne znači da je njena svrha bila da omogući primitivnom da stekne moć i da ovlada savremenim životom. Zaklinjanja starima, pa i najstarijima, uvek se izriču u ime novih, živih, aktuelno postojećih. Utoliko je primitivno prizivano tek da savremenom izrazu ponudi dodatni impuls ka samouobličavanju, kao i da mu osigura distancu od prirodne neposrednosti: „umetnost je bila i u svojoj suštini je uvek ostala najodvažnije udaljavanje od prirode i ‘prirodnosti’, most u duhovno carstvo, nekromantika čovečanstva“¹⁰.

NITI PRIMITIVNO, NITI GRAĐANSKO

Sa svojim najozbiljnijim kritičarem rani romantičari su bili saglasni u vezi sa važnim pitanjima vezanim za poreklo, početak, izvor. I Hegel i romantičari su zastupali tezu da ono ontološki prvobitno nije legitimno uzdizati usled njegove neizbežne manjkavosti, ograničenosti, nedovoljnosti. Ni kod romantičara ni kod Hegela na snazi više nije filozofija u liku protologije, pojmovnog govora o prvom i prvobitnom. Umesto toga, pažnju privlače prevashodno fenomeni razvijanja, postajanja drugačijim, promene, posredovanja. Sagledamo li je iz ove perspektive, čini se da prosvetiteljska premisa koja govori o lepom tek nakon prevladavanja *satis rudis*, sirovog stanja, ipak donekle zadržava svoje važenje u romantizmu. Kada tome dodamo i hronično romantičarsko nezadovoljstvo građanskim svetom, odnosno njegovom filistarski skromnim kulturnim, odnosno umetničkim potrebama, jasno je da je jedini mogući izbor sugerisao srednje rešenje. Konkretno rečeno, romantičarski izbor je glasio *niti primitivno, niti građansko*.

Formulisan kod Fridriha Šlegela, taj izbor izričito sugerise emancipaciju od građanskog ukusa, koja ipak neće pribeći primitivnim obrascima. Za razliku od avangardista i njihovog imperativa *épater le bourgeois* (zapanji buržuja), romantičarski otklon od građanskog sveta neće se prikloniti primitivnom,

¹⁰ Franc Marc, „Die neue Malerei“, u: *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*, Reclam, Stuttgart 2011, Hg. A. Hüneke, str. 297.

nego će ga s jednakom strašću držati na distanci, kao uostalom i merila svog vlastitog sveta. Estetski napredak obećan je svakome ko uspe da se održi u zamišljenom međuprostoru, ko za sebe pronade mesto u metaforičnom limbu između ta dva sveta: „Srednje stanje između slobodnog divljaštva i građanskog poretka načelno je veoma povoljno za razvoj osećaja lepote“¹¹. Zbog toga smatramo da treba biti naročito oprezan s obzirom na rutinske asocijacije romantičarskog i primitivnog. To pre svega znači da primitivno nije uputno uvrštavati među privilegovane, autentične romantičarske motive, poput Novalisove *noći*.

Primitivno za romantičare prosto nije moglo biti slavljeno božanskim atributima tajnovitog i neizrecivog, niti učinjeno gotovo svemoćnim, beskrajno podsticajnim sredstvom buđenja uspavane, blazirane građanske subjektivnosti. Za razliku od *noći*, kadre da probudi uspavani senzibilitet, da raspali maštu i otpočne komunikaciju s natčulnim svetom, pesnički rečeno, da na taj način u nama „otvori beskonačne oči“¹², primitivno stiće dostojanstvo tako što najpre mora da prestane da bude ono što jeste, mora da iskorači iz svoje sirovosti i nezrelosti. Tek kada postane nešto drugo i zapravo prestane da važi kao primitivno, ono dospeva u priliku da bude estetički relevantno i produktivno.

Fantazija Žana Paula o *unutrašnjoj Africi* predstavljala je prvu, pa samim tim i relativno usamljenu romantičarsku anticipaciju prevrednovanja primitivnog posredstvom uočavanja divljih, nesvesnih, ali civilizacijom uspavanih, sputvanih i potiskivanih unutrašnjih energija. Istini za volju, Žan Paul ipak nije veličao estetsku vrednost maski i drugih ritualnih objekata, napravljenih u dalekim plemenima, nego prevashodno potencijalnu antropološku vrednost onih segmenata subjektivnosti koji su civilizacijski potisnuti i marginalizovani, usled toga što ih nije moguće uklopiti u racionalnu viziju evropskog čoveka. Štaviše, Paulova „unutrašnja Afrika“ ispostavlja romantičarsku alternativu *unutrašnjeg čoveka* Svetog Pavla (Kor. II, 4: 16), jer ono unutrašnje u čoveku više ne dovodi u vezu s božanskim, neuništivim i besmrtnim, nego sa nesvesnim, tajnovitim, iracionalnim. Utisak je da su savremene vizije unutrašnjeg daleko više u znaku tamnih i neracionalnih, zemlji, energiji i smrti bliskih određenja. S druge strane, repertoar koji je nekada pratio *homo sapiensa* danas ostaje rezervisan za obrazovne institucije i sve one koji i dalje odbijaju da se saglase s jednim od presudnih postulata savremenosti koji kazuje da temelj ljudske racionalnosti sam po sebi ne mora da bude racionalan. Filozof stroge nauke spada u retke, kojima je pošlo za rukom da spoji najviše logičke i spoznajne zahteve sa dijagnozom, prema kojoj važi „iracionalnost transcendental-

¹¹ Friedrich Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, KFSa, Band I, F. Schöningh, Paderborn [et al.] 1979, Hg. E. Behler, str. 121.

¹² Novalis, *Hymnen an die Nacht*, u: Werke, Stuttgart [s. a.], Hg. W. Scholtz, str. 10-11.

nog faktuma, koja se iskazuje u konstituciji fizičkog sveta i faktičkog duhovnog života¹³. Sa svoje strane, teza o iracionalnosti transcendentalnog iziskuje metafiziku u jednom sasvim novom i drugačijem smilu. Huserl je prepoznao i priznao takvu potrebu, ali je ona u njegovom opisu ostala u obliku puke želje. Savremene komentatore, pak, prevashodno interesuje kako bi takva metafizika mogla da izgleda, pri čemu prevladava utisak da bi ona mogla da važi kao svojevrsna *ontologija avangardi*, jedinstvena „metafizika nadrealnog“¹⁴.

DOMAĆE POREKLO EVROPSKIH VARVARA

Utoliko je zanimljivije sagledati razloge na osnovu kojih su avangardisti stavljali znak jednakosti između iracionalnog, primitivnog, sirovog i estetički merodavnog. Doduše, ne svi avangardisti i ne svuda. Odnos prema primitivnom uvek je u sebe uključivao i izvesan samoodnos. Srpski su avangardisti pronalazili uzornu svežinu i primitivnost u samima sebi, u svom vlastitom nacionalnom korpusu. Ruski su isprva takođe bili skloni sličnom rešenju, a pokret neo-primitivizma Mihajla Larionova i Natalije Gončarove iznova je otkrio umetnički potencijal ravnih, dvodimenzionalnih površina, karakterističnih za *lubok*, jednostavne grafike koje su počevši od sedamnaestog veka ukrašavale enterijere ruskih kuća. Ruska verzija primitivne jednostavnosti okupljala je i sažimala kako motive narodnih rukotvorina, tako i kanone pravoslavnih ikona¹⁵.

Poštovanje primitivnog u vlastitoj tradiciji u slučaju Larionova ipak nije vodilo ka njegovim beskrajnim replikama, predvidljivom ponavljanju, ili pukim varijacijama. Posezanje za primitivnim dogodilo se samo zato da bi se veoma brzo izašlo iz njega. Ruski primer neo-primitivizma pokazuje kako *pogled prema prastarom zapravo služi tek kao prolazna faza na putu ka usvajanju najnovijeg*. Svrha otkrivanja primitivnog nije se iscrpljivala u njemu samom, nego u prelazu ka *rajonizmu*, eminentno apstraktnoj formi umetničkog izraza: „neoprimitivizam je označio inicijalni korak koji je rusku avangardu udaljio od tradicionalne reprezentacije ka nefigurativnom slikarstvu“¹⁶. Za razliku od potrage za primitivnim unutar vlastitih drevnih tradicija, zapadni

¹³ Edmund Huserl, *Prva filozofija. Kritička povest ideja*, IKZS, Sremski Karlovci/Novi Sad 2012, prev. D. Prole, str. 283.

¹⁴ Wolfram Högbe, *Metaphysische Einflüsterungen*, V. Klostermann, Frankfurt am/M. 2017, str. 13.

¹⁵ *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, MIT Press, Cambridge MA 1980, ed. S. Barron/M. Tuchman, str. 13.

¹⁶ Ross Hair, *Avant-folk: Small Press Poetry. Networks from 1950 to the Present*, Liverpool University Press, Liverpool 2016, str. 89.

avangardisti su ga prevashodno nalazili van sebe. Njihov pogled je bio usmeren izvan bliskog kulturnog kruga, da bi završio među urođeničkim plemenima koja žive na rubovima udaljenih kolonija, na teritorijama koje su zapadnjaci ipak smatrali svojim. Takva vrsta primitivnog ukazuje na izbor tuđine, koja ipak nije sasvim udaljena, nego se nalazi u okviru vlastitih ingerencija. Naravno, beležimo i izuzetke, poput Gogena koji je primitivno najpre tražio i nalazio u francuskoj provinciji.

Dakako, opredeljenost za primitivno izvan sebe, ili u sebi, povratno se reflektuje na samoodnos. Vrednovanje sopstva dospeva pod drugačiju lupu nakon sučeljavanja s primitivnim, u zavisnosti od toga da li je ono u nama, ili je pak izvan nas. Nezavisno od principijelnih razlika, koje nužno nastaju kao posledica takvog opredeljenja, postojala su i odstupanja od pomenute disjunkcije. Pojedini avangardisti u Srbiji, odnosno Kraljevini Jugoslaviji, opredelili su se za „treće“ rešenje, koje nije niti izvorno romantičarsko, niti ekskluzivno avangardno.

Nesumnjivo romantičarskog porekla je ideja međustanja, odnosno izbor sfere koja se nalazi između dve nesavršenosti. Rani avangardni podsticaji i kod nas su posezali za primitivnim radi razračunavanja sa zastarelim umetničkim formama. Istini za volju, umesto pozivanja na artefakte „primitivne umetnosti“, koje kipi kolonijalnim samopouzdanjem, naši su avangardisti radije kreirali vlastiti konstrukt domaćih, lokalnih, „evropskih varvara“. Dakako, ti varvari nisu bili niti umorni građanski dekadenti, ali isto tako nisu bili ni vanevropski narodi koji stanuju s one strane civilizacije.

Znatno sigurniji na svom kontinentu, Ljubomir Micić priziva savremene dvojnike nesputanih hordi koje su nekada izvršile pohod na malaksalo i iznutra potrošeno Rimsko carstvo. Misija tih novih hordi u savremenim uslovi- ma ne bi okončavala tek uništenjem okoštale građanske kulture. Za razliku od starih, koji su davnih dana jurišali na Rim, novi varvari raspolažu razrađenim umetničkim programom i najavljuju svoj kulturni pohod na savremenu Evropu. Razume se, imaginacija takvog pohoda terapijskog je karaktera. Staro i oronulo nakon njega biva uklonjeno sa scene, da bi ustupilo svoje mesto podmladenom, osveženom, obnovljenom. Novi varvari će zajedno izvršiti lekovi- ti, spasonosni preporod, što znači da će rasčistiti teren za nastupanje istinske ljudskosti i prave umetnosti: „*Poslednji barbari preteče su samo prvih Zenitista*“¹⁷. Saradnja poslednjih i prvih ovde prevashodno insistira na otkrivanju svežeg u zastarelom, izvornog u vremenski nadmašenom. Domaći varvari kriju se upravo među (Jugo-)slovenskim narodima, ali nipošto ne među njihovim

¹⁷ Ljubomir Micić, „Duh Zenitizma“, u: *Zenit No V7*, septembar 1921, u: *Zenit 1921-1926*, NBS [et al.], Beograd/Zagreb 2008, ur. V. Golubović I. Subotić, str. 4.

elitama, nego u narodu koji odrasta u interakciji s prirodnim svetom i izvornom ljudskošću, a ne izveštačenim malograđanskim vrednostima.

Kao da savremeni svet u krizi zaslužuje da bude pregažen, ukoliko je ono što ga gazi mlado, sveže, sirovo, nedotaknuto kulturnim kanonima. Pri tom je, razume se, umetnički čin poistovećen sa varvarskim, primitivnim činom, tako da je stavljan znak jednakosti između naziva umetničkog pokreta i sveobuhvatne varvarske akcije: „Zenitizam je najbuntovniji čin mlade varvarske rase“¹⁸. Nove ambicije iziskuju i nova srodstva, pa je primitivno prizivano u svrhu radikalne izmene nekih savremenih osobenosti, poput karaktera osećanja.

U tom segmentu Micić se rastaje od romantičarskog rešenja i bez ostataka pribegava avangardnoj logici: „koncept futurističkog primitivizma pretpostavlja da se nova osećajnost mora izraziti u potpuno novim, a ne u obnovljenim ili u adaptiranim starim formama“¹⁹. Ukupno uzevši, „srednje rešenje“ ispostavilo se kao privlačno samo kada je bilo reči o poreklu produktivne avangardne subjektivnosti. Dok su zapadnoevropski umetnici svoje „primitivce“ tražili i nalazili u svojim kolonijama, srpski umetnici su bili uvvereni da se izvorna snaga preokreta, „varvarogenije“ nalazi unutar vlastitog etničkog materijala. Međutim, bilo da je reč o slovenskom narodnom geniju sa Tare ili sa Homoljskih planina, odnosno primitivnom geniju sa Tahitija ili iz doline Amazona, ostaje nesumnjivo da su naši umetnici bili znatno bliži svojim evropskim kolegama kada se radi o pitanjima vezanim za presudne karakteristike i strategiju avangardne estetike. Tome u prilog svedoči i činjenica, da je Micićev *Zenit* prednjačio kada je reč o izdavanju najrazličitijih manifesta: „Zenitistički pokret je verovatno jedinstven, ne samo u srpskoj modernoj literaturi, već i u evropskom avangardnom krugu, baš po brojnosti programskih, manifestnih tekstova“²⁰.

Stavimo li u zagrade pomenuti izuzetak, sasvim sigurno će nam se učiniti da rani avangardisti ruše romantičarske ograde i entuzijastično uklanjaju sve prepreke koje su ograničavale ili čak onemogućavale kako veličanje umetničkih dometa „primitivnog“ čoveka, tako i relevantnost „primitivne“ za savremenu umetnost. Naredni redovi biće posvećeni ispitivanju opravdanosti takvog utiska, tj. pitanju da li je savremeni povratak „primitivnoj“ subjektivnosti zaista bezuslovan i lišen bilo kakvih rezervi, kako bi možda želeo da se prikaže?

¹⁸ Ljubomir Micić, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, april 1922, u: *Zenit 1921-1926*, No II/13, NBS [et al.], Beograd/Zagreb 2008, ur. V. Golubović/I. Subotić, str. 18.

¹⁹ Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd 1998, str. 71.

²⁰ Gojko Tešić, *Srpska književna avangarda (1902-1934)*, Službeni glasnik, Beograd 2009, str. 227-228.

ASTEČKA GLAVA I MILOSKA AFRODITA

Obnavljajući razgovor trinaest godina nakon posljednjeg susreta sa Brasajem, Pablo Pikaso je listao tek objavljenu sagovornikovu knjigu rečitog naslova *Grafiti* (1960), u čijem nastajanju je i sam donekle učestvovao. Ambicija Brasajevog tridesetogodišnjeg rada bila je da po prvi put predstavi svet grafita u horizontu sirove i primitivne umetnosti. Zastajući kod poglavlja pod naslovom *Primitivne slike*, Pikasovu pažnju je naročito privukla jedna astečka glava, pa je nakon pomnog posmatranja prema Brasajevom svedočanstvu uzviknuo: „Ovo je jednako bogato kao i fasada neke katedrale [...] Vaša knjiga povezuje umetnost sa primitivnim umetnostima [...] Ona takođe pokazuje – a to je važno, da apstraktna umetnost nije daleko od poteza četkice ili strukture zida“²¹.

Da bismo razumeli Pikasovu oduševljenost povezivanjem najnovije sa najstarijom umetnošću, odnosno neočekivano poređenje specifičnosti astečke figuracije sa velelepnošću katedrale, neophodno je da se izmestimo iz konkretnog konteksta. Pored toga, valjalo bi i da se prisetimo da je više od pola veka ranije (1907), španski slikar vodio rasprave sa Morisom Vlemenkom, Anrijem Matisom i Andre Derenom na temu da li je neka afrička skulptura, na koju je Vlemenk slučajno nabasao među trivijalnostima i uspomenama sa putovanja, kakve obično nehajno i nepretenciozno krase enterijere kafea, – zapravo jednako lepa, manje lepa ali dostojna poređenja, ili je čak lepša od Miloske Afrodite!

Logika upoređivanja, koje teško da bi bilo i zamislivo samo neku deceniju ranije – već na prvi pogled sugeriše ozbiljnu krizu klasičnih autoriteta i spremnost umetnika da ozbiljno dovedu u pitanje ili relativizuju njihovo neprikosnoveno mesto. Nije ni malo slučajno da su se simpatizeri alternativne urbane aktivnosti koja se isprva javljala kao donekle naivan zahtev za vidljivošću, simbolična pobuna i protest, da bi danas sve više bila korišćena za ulepšavanje javnih površina – u jednom trenutku drznuli na sučeljavanje s najslavnijim sačuvanim delima antičke klasike. Tamo gde važenje kanona više nije strogo i fiksirano, nego je poljuljano i elastično, postaje moguće da se ono davno napušteno, ili pak ono što nikada nije ni steklo priznanje, favorizuje u odnosu na ono očekivano, aktuelno, naviknuto²².

Epitete složenosti i bogatstva, rutinski dovođene u vezu sa onim lučonošama „svetskog duha“ koji su obezbedili svoje trajno mesto na vertikali istorijskog vremena, rani avangardisti su bez pardona pripisivali kulturama čije

²¹ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris 1964, str. 335.

²² Alois Riegl, „Eine neue Kunstgeschichte“, u: *Gesammelte Aufsätze*, B. Filser, Augsburg/Wien 1929, str. 187.

atribute su Evropljani nekada birali isključivo iz registra prostote, niže vrednosti, divljaštva i siromaštva. Estetički superlativi su sada mogli biti rezervisani za simboličke oblike koji su nekada po automatizmu smeštani s one strane ograde koja razdvaja civilizovano i necivilizovano. Tako Apoliner, pisac prvog teksta koji iznosi ocene o umetničkoj vrednosti „primitivne umetnosti“ (1913.), u jednom intervjuu s Matisom (slučaj je hteo da on bude objavljen takođe 1907.), trijumfalno zaključuje: „Instinkt je ponovo pronađen. Podvrgnite napokon vašu ljudsku svest prirodno nesvesnom. Ali ta operacija dolazi u svoje vreme“²³.

Avangardno vreme bi se moglo označiti kao vreme egzodusa, izlaska iz okvira modernog sveta, ili, barem pokušaja njegovog nadmašivanja posredstvom savremene obrade nečega prastarog, htonskog, davno napuštenog. Pozivanje na „pračoveka“ bilo je bez ostatka motivisano savremenim svrhama. Paradoksalno zvuči, ali kao presudni kreativni oslonac za njihovo ostvarivanje, trebalo je da važi ono što je savremenosti principijelno tuđe, daleko i nepoznato.

Kada je pak reč o „otkrivanju primitivnog“, treba znati da su promene uzora, remećenja autoriteta, kršenja kanona, u svojoj pozadini uvek nužno imali i proces tokom kojeg se značajno promenila predstava o svrsi i društvenoj ulozi umetničkog rada. Ta izmenjena predstava je po pravilu proisticala iz izvesnog nezadovoljstva postojećim i stremila je ka učincima koji su znatno ambiciozniji i dalekosežniji. Pri tom, za razliku od klasičnog prosvetiteljskog modela kritike, ka željenim postignućima se više nije stremilo posredstvom korekcije i unapređenja postojećih praksi nego, barem na deklarativnom planu, njihovim tendencioznim napuštanjem i približavanjem nepoznatim, dotad neiskusanim mogućnostima. Za rane evropske avangarde, barem kada je reč o onim zemljama koje su imale znatno kolonijalno iskustvo, nije se mogla ukazati manje oprobana i testirana opcija od pozivanja na tradicionalne objekte prezira i početnu tačku distance, u odnosu na koju se pouzdano utvrđivala vlastita veličina. Upravo u kolonijalnim prostorima mogla je da započne potraga čiji cilj je, nasuprot veštačkim konfiguracijama dominantne, svakodnevno praktikovane evropske racionalnosti, bio ponovno uspostavljanje davno napuštenog, ali nekada bliskog prirodno nesvesnog. *Priča o primitivnom tako se lako preokrenula u čežnju za onim što nedostaje evropskom.* Utoliko i avangardna rehabilitacija primitivnog potvrđuje i ponavlja manir karakterističan za metodologiju kritičke istorije.

²³ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris 1972, éd. D. Fourcade, str. 55.

LITERATURA

- Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (ed.), 1980. *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, MIT Press, Cambridge MA.
- Boas, Franz, 1955. *Primitive Art*, Dover Publications, New York.
- Brassaï, 1964. *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris.
- De Micheli, Mario, 1990. *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, NZMH, Zagreb, prev. M. Vekarić.
- Hair, Ross, 2016. *Avant-folk: Small Press Poetry. Networks from 1950 to the Present*, Liverpool University Press, Liverpool.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1969. *Wissenschaft der Logik I*, Werke Band V, Suhrkamp, Frankfurt am/M.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 2002. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Reclam, Stuttgart.
- Hogrebe, Wolfram, 2017. *Metaphysische Einflüsterungen*, V. Klostermann, Frankfurt am/M.
- Huserl, Edmund, 2012. *Prva filozofija. Kričička povest ideja*, IKZS, Sremski Karlovci/Novi Sad, prev. D. Prole.
- Malinovski, Bronislav, 1971. *Magija, nauka i religija i druge studije*, Prosveta, Beograd, prev. A. Todorović.
- Maljević, Kazimir, 2010. „Suprematizam kao čista spoznaja“, u: *Bog nije zbačen*, Sabrana dela, Plavi krug/Logos, Beograd, prev. A. Acović [et al.].
- Marc, Franc, 2011. „Die neue Malerei“, u: *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*, Reclam, Stuttgart, Hg. A. Hüneke.
- Micić, Ljubomir, 2008. „Duh Zenitizma“, u: *Zenit No V7*, septembar 1921, u: *Zenit 1921-1926*, NBS [et al.], Beograd/Zagreb, ur. V. Golubović/I. Subotić.
- Micić, Ljubomir, 2008. „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, april 1922, u: *Zenit 1921-1926*, No II/13, NBS [et al.], Beograd/Zagreb, ur. V. Golubović/I. Subotić.
- Mijušković, Slobodan, 1998. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd.
- Novalis, [s. a.]. *Hymnen an die Nacht*, u: *Werke*, Stuttgart, Hg. W. Scholtz.
- Rancière, Jacques, 1981. *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, Paris.
- Riegl, Alois, 1929. „Eine neue Kunstgeschichte“, u: *Gesammelte Aufsätze*, B. Filser, Augsburg/Wien.
- Schlegel, Friedrich, 1798. „Fragmente“, u: *Ätheneum*, Jg. I, Band I.
- Schlegel, Friedrich, 1979. *Studien des klassischen Altertums*, KFSa, Band I, F. Schöningh, Paderborn [et al.], Hg. E. Behler.
- Tešić, Gojko, 2009. *Srpska književna avangarda (1902-1934)*, Službeni glasnik, Beograd.
- Wittgenstein, Ludwig, 1967. „Bemerkungen über Frazers The Golden Bough“, u: *Synthese* 17, Dodrecht.

DRAGAN PROLE
Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

CONTEMPORARY “DISCOVERING“ OF
THE PRIMITIVE

Abstract: The outstanding characteristics of methodology applied by so called *critical history* has been associated by Hegel with adaptation of the stories already known, whereby the thing or the events that are thematized within the story have only secondary importance. The thesis may include indication that the cautiousness is needed, when the avant-garde high praise of the primitive as genuine form of artistic creation is at stake. Namely, it will turn our attention to acknowledgement of skillfully formed story of primitive, which doesn't have so much to do with its own object. This article discloses the question about applicability of our experiences with the critical history to avant-garde rehabilitation of the primitive world.

Keywords: Contemporary, Primitive, Critical History, Early Avant-Garde, Phenomenology

Primljeno: 20.8.2018.

Prihvaćeno: 1.11.2018.

