

ТРАГОМ ЈЕДНОГ НЕОБИЧНОГ ПРЕДАВАЊА У ЉУБЉАНИ

Ејдологије Казимира Маљевича

Упоредним истраживањем сликарске праксе (ејдос) и његових програмско-филозофских текстова (логос), тражен је последњи одговор на стваралачку идеју овог генијалног уметника. Тим путем може се доћи до првог и последњег архетипског знака, очишћеног од свега накнадног и сувишног, стићи до неописиве беле светлости и повратка у истински завичај, до препорађања. На позадини те прастаре светлости видимо како се Црни Квадрат преображава у Живо Лице Сликара. Није то лак ни безопасан пут, али јесте богоподобан. Још није касно да кренете, још није касно да одустанете

Пише: Владимир Меденица

Под овим називом сам пријавио реферат за конференцију у Љубљани, која је била посвећена великом руском авангардном сликару Казимиру Маљевичу, поводом 140. годишњице од његовог рођења. Конференција је била одржана у мају ове године (не памтим више тачан датум, не памтим када сам говорио, да ли осмог или осамнаестог маја, али памтим да је то било у два сата после подне а да сам већ у три, пола четири,

кренуо назад за Београд). Назив захтеван, којим сам, у ствари, самом себи покушао да наметнем један озбиљан задатак једног озбиљног истраживања Маљевичевог дела у целини, које би (истраживање) кроз упоредну анализу његове сликарске праксе (ејдос) и његових програмских и философских текстова (логос) покушало да да последњи одговор на стваралачку идеју овог генијалног уметника. Елем, колико је била велика моја претензија, толико су снаге да се она реализује биле мале, и од ејдологије није на мом предавању било малтене ништа. Уместо да сам већ одавно довршио рад, дан уочи поласка ја нисам још ни почео да га пишем, не чак ни да пишем, него ни у глави да колико-толико осмишљавам своје излагање. Наравно, имао сам неку нејасну идеју о томе шта би то требало да буду ејдологије, али о некаквом рационалном одређењу тог појма, јасно у речима исказаном, није могло бити ни говора. Говорио сам нешто сасвим друго, не сећам се чак ни да ли сам било шта о ејдологијама рекао. Почео сам успоменом на београдско извођење космичког ораторије *Јуријев круг*, када сам и упознао његовог редитеља Драгана Живадинова, који је у једном тренутку устао и на позорници београдског Дома омладине прошетао испред захукталих музичара и рецитатора, а испред филмског платна на коме се лагано окретала космичка станица, са подигнутим рукама које су држале ништа друго до ову књигу, коју и ја сада држим пред вама, опонашајући Живадинова, књигу Маљевичевих сабраних дела

Бог није збачен

, на преко хиљаду страна текста, и још преко 200 страна са репродукцијама његових најзначајнијих слика и плаката приде, а коју „ја сада држим пред вама, баш као и он ономад, изражавајући му тако захвалност за прву велику промоцију Маљевичеве књиге у Београду”, књиге какве није било нити има ни у Русији, ни у Америци, и то за време извођења његовог ораторијума

Јуријев круг

.

Тај

је

Јуријев круг

, баш као и Маљевичева књига

Бог није збачен

, прошао у Београду готово незапажено, за београдску провинцију била је то у најбољем случају чиста езотерија у којој је могло да истински ужива (и уживало је) неколико зналаца-сладокусаца и још отприлике толико случајно налетелих гледалаца и читалаца.

[1](#)

Овај мој гест није био само израз захвалности Живадинову, већ и својеврсна, унапред смишљена крађа времена од сопственог реферата, јер у глави сам о ејдологијама сада имао још мање него пре изласка на говорницу. И почео сам, сећам се, покушајем да дам одговор на питање које сам самом себи поставио, наиме, зашто је назив у множини а не у једнини, зашто ејдологије а не ејдологија? Па зато – чини ми се да сам тако одговорио на то самом себи постављено питање – што, имајући у виду јединство Маљевичевог сликарског подухвата, његове ликовне праксе и његових програмских и теоријских радова, морамо непрестано држати у глави сва значења која су речи ејдос и логос имала кроз историју своје употребе, све до Маљевича, а ако то нисмо у могућности, онда морамо барем имати јасну свест о тој вишезначности, о тој полисемији, те, на крају, и о свим могућим комбинацијама тих значења и из тих комбинација проистеклих значења у

оквиру сложеног појма ејдологија, који сам, успут буди речено, сковао по угледу на Елијадеове

Митологије

. Рекао сам, чини ми се, још и то да формална логика, какву је установио Аристотел, чини само један ниво ејдологија, некада изражаван речима а сада словима и математичким симболима као својеврсним ејдосима, те да логика, рецимо егзалтације (усхићења, одушевљења, уздизања), логика разарања и стварања, о којој је говорио Маљевич, јесте сасвим другачија логика, а не просто нешто алогично, баш као што ни заум није ништа нелогично, алогично или пак илогично, него је његова логика за нас још увек ствар по себи, будући да ми једноставно не живимо у свету духа, свету с обе стране огледала. Наш живот је у духовном смислу још сасвим неразвијен и једнодимензионалан, он је имбецилан, а не дечији. Дух без маште, без уобразиље, без усхићења-егзалтације, није чак ни привид који спиритисти призивају држећи се за руке око округлог стола, који од присуства тога привида почиње да се тресе, јасно тиме стављајући до знања да је у питању нека превара у којој сви учесници учествују не желећи да о томе ишта знају, он је нешто још много горе од тога. Тако ни интуиција није само један облик сазнања (непосредног сагледавања) чега код Маљевича несумњиво има, него и начин захватања и постављања стваралачких идеја како у домену њиховог настајања, тако и домену њихове реализације, њиховог излагања (рецимо, изложбена поставка), логика интуиција (или спрегнутог визуелно-звучног сазнајног удара) далеко је од тога да је развијена, штавише, није ни у зачетку; али свакако представља један још неодређени ниво ејдологија, једну засебну ејдологију. Већ и сама подела коју је извршио Николај Лоски на чулну, интелектуалну и мистичку интуицију, говори о посебним сферама логике интуиције, а с обзиром на њен предмет. Предмет чулне интуиције би могла бити појединачна слика, њен, да тако кажем, појединачни смисао, њено настајање и њено „разумевање”; интелектуална интуиција би утврђивала везу коју конкретна слика (ејдос, идеја) има са другом појединачном сликом истог аутора (а тиме би полако захватала и тзв. ауторски тоталитет, његову усмереност ка одређеном, ни њему самом још увек не баш јасном циљу), не нужно већ оствареном, него тек битишћом у могућности, у плану реализације, у једном развоју, животном стваралачком кретању ка свом пуном смислу, окончању једног сликарског пута, једног божанског стварања у, рецимо, мистичкој интуицији. Ако прва интуиција заснива и открива – и поставља – конкретну слику, друга интуиција доводи у систематску везу ту слику са другим сликама и са евентуалном идејом аутора о своме сликарству, она поставља, ствара и констатује систем слика, или систем сликарства, а трећа интуиција, мистичка, кроз тај систем, ту систематску везу ејдоса, види онај највиши Логос, уметника самог у свом генијалном саморазвоју, до јединства у самоме себи својих властитих производа и себе самога. Мистичка интуиција би била оно пројављивање, схватање, увиђање, сагледавање, општег смисла једнога живота проведеног у развоју свога дара, и божанскога предодређења, промисли, она је схватање целокупног дела и живота у служби онога највишег што сликар може да да: Логоса оваплоћеног у Ејдосу, или обрнуто, свеједно, Ејдоса исказаног у Логосу. Тако се чулна интуиција, још увек у својој појединачности, преко интелектуалне интуиције довршава и потпуно освешћује у мистичкој интуицији. Систем сликарства, који се овде пред нама појављује, затвара се самоспознајом стваралачког генија конкретног сликара, Казимира Маљевича, самоспознајом оваплоћеном у последњем аутопортрету Супрематора.

И

све су то некакве посебне логике, узете заједно, све су то ејдологије. Све то на крају крајева произлази из Фјодоровљеве тројичне ејдологије, јединства науке, уметности у морала у вери у Свету Тројицу и заједничко Богочовечанско дело васкрсавања свих мртвих.

[2](#)

А потом сам говорио, тога се добро сећам, о конкретној слици, насталој у мистичкој егзалтацији, али и чулно, осећајно, опажајно и интелектуално, рационално припремљеној. Говорио сам о њему, знате о коме, о њему кога сам „уживо” видео *први* пут приликом своје

последње

посете Москви, у коју више немам вољу да идем, да управо вољу, не жељу, жељу још и имам, али вољу не – са мојим одласцима и путовањима је заувек готово. Временом сам постао свестан да је то, та већ у мени зачета одлука да никуда више не мрднем из сопствене земље, била ако не једини, а оно свакако пресудан разлог томе што сам за време те своје последње посете коначно срео њега. У чему је ствар? Свака моја посета Москви завршавала се посетом Третјаковској галерији, али не оној старој, у њу нисам залазио сваки пут (последњи пут пре неколико година, да још једном видим Тројицу, али не само Тројицу, него и Врубелја, да проверим боје на његовим сликама: да ли су то оне боје које сам описао у тексту

Црна крила

, или сам ипак, за време те већ давне посете, све видео другачије него што у ствари јесте. Не знам како ми то успева, која је то врста дара која ми омогућава да у памћењу задржим сасвим друге нијансе и облике, него што их око види, није ли то због тога што је у памћењу закривен некакав несвесни, на сасвим другим претпоставкама, нама недокучивим, засновани процес сазнавања. Уместо рубинских боја на Глави Серафима које су чиниле основу моје анализе, пробијале су сада неке плавичасте, о којима у анализи слике нема ни речи. Није ми помогло ни трљање очију, бадава, биле су то плавичасте боје и крај. Уосталом, та особина да ствар видим „погрешно”, а онда ту „грешку” узмем за основу свога размишљања, „обила” ми се о главу у студији о Хармсу

Бела крила

, јер сам био убеђен да сам у причици

Посетили су ме весници

, прочитао да је и сам Хармс себе сматрао весником. Бојим се да и сада, када размишљам о бојама у филмовима Тарковског, доносим погрешан закључак, јер у памћењу, осим розикастих трапезастих поља на дугој хаљини Келвинове мајке у

Соларису

, нема ни изразите црвене боје, нити неке друге која би у себи садржала бар малу, макар и разблажену количину црвене. У памћењу су јасно дате златна, плава и зелена, бела и

црна пре свега, али црвена се никако не појављује у мом сећању), већ Новој Третјаковки, галерији на Кримском валу, у којој су се налазила дела руског двадесетог века, и на чијем је улазу стајала моја омиљена слика, икона руске и совјетске ликовне уметности у целини, свега онога што је било и што ће тек бити у руском сликарству,

Купање Црвеног Коња

Кузме Петрова Водкина. Имао сам потребу да пре свега видим ту слику. А потом и слике раног соц-реализма, слике Пименова и Дејнеке, и, наравно, пре свега, авангарду, на челу са Њим. Њега никада нисам видео, видео сам укупно петнаестак његових супрематизама, сваки пут различитих, али, њега самог не, њега самог никада нисам видео.

Наравно, на улазу је и овога пута стајао црвени коњ који се купао у смарагдном језеру, носећи на себи голог јахача-дечака: одсјаји Матиса и фовизма били су очигледни, али је дух слике био сасвим другачији, иконички, стопостотно руски. Моћна слика. И након подизања, усхићења које је сваки пут пратило сусрет са овом сликом, овога пута је уследило разочарање: сала у којој су била изложена дела Пименова, Дејнеке и других раних соц-реалиста, била је затворена (у току је била велика изложба слика једнога од врхова соц-реализма Гелија Коржева, о њој сада нећу говорити, и многе сале су биле „испражњене” од „сталне поставке” и попуњене његовим сликама). Могло се ићи само право, кроз себе, ка великом платну Кандинског које је стајало на наспрамном зиду којим се завршавао низ соба са руским раним двадесетим веком. Опет неколико његових слика-супрематизама, али њега самог на зидовима није било. Затим неколико цртежа Чекригина, потом пар слика „амазонки руског супрематизма” и... био сам сасвим близу Кандинском, био сам готово на улазу у просторију где се налазило његово монументално ватрено платно, када сам изненада осетио, прошавши поред једног носећег стуба, некакву узнемиреност. У почетку лака, након неколико корака веома јака, та узнемиреност ми је дословно легла на леђа и продирала кроз кожу до самих црева, до самога желуца. Некакав магнетизам је био на делу, некакво привлачење праћено усхићењем, уздрхталошћу, неумитно преплављујућом радошћу. Успорио сам корак, ватра боја са платна Кандинског одједном се угасила јер ја сам тада био јасно осетио, баш као и древни идолопоклоник присуство свог кумира, Његово присуство. Окренуо сам се. На стубу је висио он, стар и уморан, као у неком предсмртном стању, он лично, *Црни квадрат на белој позадини*

, „моја црна икона”, како је говорио Маљевич, или први апстрактни аутопортрет у историји сликарства, сама суштина њега као сликара и његовога сликарства, средишња слика његовог система слика, његових ејдологија. Преда мном је стајао „беспредметни” аутопортрет Казимира Маљевича. Слика вечности и пролазности, слика пролазности у вечности, слика у коју је узначено време њеног трајања, и која је овде преда мном старила, распадала се, приближавала се своме пророкованом крају. Још једна одлика божанствености спојене са пролазношћу, старошћу која је издисала, бела, сада пожутела боја, као боја престарелог скорупа, и црна, испуцала, са борама, са стигматима из којих као да је пробијала некаква зеленкаста течност, некакав гној.

Црни

квадрат је крварио.

3

Црни

квадрат на белој позадини, његов аутопортрет, „далеко од свих линија физиономије”, што је сам Маљевич високо ценио у аутопортрету Пола Сезана, ово удаљавање од природе, од непосредног преношења телесно-душевне организације лица са тобож ухваћеном духовном суштином, не не, него приказ онога што све то омогућава, једна дубока интенција стваралачке личности, коју су већ у себи у назнакама садржали његови коцколики, јарко обојени аутопортрети из претходних фаза.

4

„У коцки је вечност”, говорио је Маљевич, вечни смисао је једино вредан приказивања, он је једина тема ејдологика, беспредметне слике која има да проговори најбујнијим могућим садржајем, а да буде и остане до краја упрошћена, апстрактна, сведена на ништа (у смислу предметног света). Од коцколике главе, од, у ствари, већ чисте дводимензионалне површине, без дубине лица која чак и на иконама „угрожава” њихову дводимензионалност и „обрнуту перспективу”, од јарких боја лица, разливених у крупним мрљама по површини платна, до савршеног аутопортрета, сведеног на саму своју основу, на искон свога постојања и свога деловања, црни квадрат на белој позадини. Чиста слика, чиста површина без икаквих привида или опасности од психологизма и социологизма, једном речју, од литерарности. Тада сам се присетио и Хусерловог победоносног поклича, којим се субјекат ставља у заграде са свим својим предубеђењима и знањима, и подаје потпуно објекту, ономе што је пред(њега)метнуто, што је пред њега постављено, пред(мене)метнуто: „Назад ка самим стварима, нека саме ствари проговоре!” И он је проговорио, почео је да ми прича своју прошлу и будућу историју, да ми открива разлоге зашто је он, један једини, револуционарни, родоначелни за све супрематизме и целокупно његово сликарство пре и после, од почетка до краја, био осуђен на смрт, зашто само он, од свих његових слика, није био заштићен лаком од такозваног зуба времена. Његова бела, седо-жута коса, његово црно, напукло лице, нису, у ствари, били ни бели ни црни. Већ је речено, боја позадине, пожутела, јасно је издвајала слику од беле боје стуба на којем је висила, она је сада сама била рам, који је показивао откуцаје часовника једнога божанства на умору. Човек не може бити Бог. Његово трајање је дато у времену, незнано колико дуго. (Говорио сам нешто, сећам се, и о Маљевичевим белим супрематизмима, о трансценденталној редукцији, о стављању сваке субјективности у заграде, свакога ја, и довођења до јединства уметника и његовог дела у самој уметности и кроз саму уметност, која сада говори, не ни дело, ни аутор, већ сама уметност говори у белим сликама, једна потпуно реализована и испуњена самосвест Сликара у којој објективно и субјективно не значе више ништа...) А то трајање зависи од моћи и налета егзалтације, од деструктивно-конструктивног усхићења омладине којој припада будућност, и која ће, кад куцне час, претворити његово лице, његов црни квадрат у прашину. У тај аутопортрет је била узначена његова сопствена пропаст, његова смрт. Али он је још увек био тек у предворју смрти, још увек је живео, иако је имао преко сто година. Ах. Боже, колико је премудрости у свету, та ничега овога не би било, све би било до краја упрошћено и упропашћено да је извршена рестаурација тог аутопортрета. Била би изгубљена генијална идеја аутора. Имали бисмо однос црног и белог, који ништа не рађа. Напротив, црни квадрат на белој позадини нам показује шта је из тог односа настало. Јер то црно никада није ни било чисто црно, у њега су биле похрањене све боје претходнога сликарства које је у једном усхићењу претворено у

материју новог почетка на позадини беле светлости. Чести порођаји, оставили су на њему траг, гомиле супрематизама, нумена, алатки, модела, гомиле „фигуралних” супрематизама-заметак насталих од тих нумена и помоћу тих алатки, све га је то измучило, исцрпело, и све је то на њему оставило траг, бразде и боре на његовом црном лицу, чиреве и живе ране. Да. Назад ка самим стварима, не значи ли то само: отворите добро очи, погледајте да ли пред вама заиста стоји оно о чему сте, у овом конкретном случају, уобразио да представља црни квадрат на белој позадини? Он умире, али још није умро. И некако измиче прогноза његове смрти, стоји и путује по свету овако нерестаурисан, показујући какав је сада и раскривајући какав је био у време свога детињства. Узначена сопствена смрт, али не и време њеног наступања.

Јер

још се није родила она омладина која би га достојно сахранила и похранила у својим сопственим творевинама.

[5](#)

Али, нисам баш о томе толико говорио. Много је тога сада дописано. Али суштина је ипак била исказана. Црно бели оквир ме је у једном тренутку понео ка филму о коме је Маљевич много писао. Идеја пројектора и Пројектатора ме је често обузимала добијајући неко чудно поређење у слици мале црне рупе на биоскопском зиду, кроз коју је на бело платно пуштана светлост. А када се биоскопска сала замрачивала, у потпуно замраченој просторији та мала црна рупа постајала је светла, као некакав извор светлости, а велико бело платно постајало је црно, као позадина на којој се разливају све боје, па и бела. И црна. Говорио сам, тако ме је понело, о два кадра у филму *Соларис* Тарковског, о црном и белом кадру, између којих се одвијају сви обојени кадрови филма, сећања и уметност, васкрсење. Црни кадар у трајању од неколико, десетак-петнаестак секунди, или пар минута ако се урачуна и такозвано „частичное затмение” (то је натпис на две последње дадаистичко-кубофутуристичке слике Казимира Маљевича, које су насликане непосредно пре

Црн

ог квадрата на белој позадини

,
Енглеz у Москви

и

Слика са Мона Лизом

), дакле, рачунајући од тренутка када Крис Келвин прилази округлом прозору космичког брода и покушава да кроз њега види океан, а камера поред његовог уха полако улази у тамну дубини океана. Пред нама није обично филмско затамњење, које је својеврсна пауза у прелазу на други кадар, већ обитавање камере, кино-ока, у црном, читаво платно је црно, неколико секунди, читав један кадар, а онда кино-око почиње да се извлачи из те таме, камера се поново, поред уха Криса Келвина, враћа у положај у коме је била пре проласка кроз прозор и уласка у таму. И тада, у ствари, почиње да се одвија

„права радња” филма. Сећања, успомене, читав живот са непрестано умирућом и из смрти подизаном Хари, „обојени супрематизам” о коме је говорио Маљевич, на белом, на белој позадини снега ређају се ликови мајке, оца, дечака, завичаја. Све је то само пут ка истинском завичају, ка једном једином и слободном повратку, ка белом и у белом. Ту је и последња слика освешћења. Повратак ловаца Питера Бројгела, где у контрасту белог (снега) и црног (стабла и грање голог дрвећа и гавранови који седе на тим гранама), живи обојени свет у својој свакодневици, космички загонетан, пролазан и вечан истовремено. Пред улазак у бели кадар, који траје знатно краће него црни, али је са својом припремом, пун драматичног набоја и одсудних речи за тај план битија „Стид ће спасити свет”: Сарторис и Снаут воде исцрпљеног Келвина кроз кружни ходник космичке станице (снимани су с леђа, а Келвину у лице удара светлост, глава му пада час на једну, час на другу страну а светлост све јаче и више осваја платно, да би у тренутку када Келвинова глава потпуно клоне уз звучни удар – звоно у спрегнутости оргуља – обасјала читаво платно – то је Келвинова смрт у белини. И та неописива бела светлост, бели кадар, представља тренутак његовог повратка у истински завичај, његово поновно оживљавање, препорађање у рукама мајке. Његов повратак оцу, то духовно подизање-повратак блуднога сина, одвија се док је у очевој соби белина лагано прелазила у жуту боју, лист, портрет у камену, сви предмети и портрети у соби као да су били спремни да заблистају у злату, неколико тренутака уочи суочавања, падања на колена пред оцем и заједничког одласка-узношења у небески лазур, њих двојице, куће, рибњака, пса, умрле мајке и жене, тог маленог људског острва зачетог једном давно у бесконачном океану божанске тајне. То је права радња филма Тарковског, јединствена филмска аналогија белине која прати све Маљевичеве супрематистичке слике и рађање обојеног постсупрематизма као новог реализма потпуно освешћенога и ејдеологички довршеног сликарства. То је портрет Супрематора чије лице више није формирала природа, него је саморођено и препорођено у сопственом стваралачком генију, у спознаји да човек није Бог, али да је боголик, богоподобан само и једино у свом стваралаштву. Да је Сликар. Кроз године бременитости и сталних порађања, апстрактни је, беспредметни аутопортрет породило своје последње новореалистичко, надсупрематистичко дете. Портрет сликара, уметника, Казимира Маљевича.

На
жутој, НА ЗЛАТНОЈ, позадини те старе, прастаре светлости, која је омогућила последње рађање или преображај Црнога Квадрата у Живо Лице Сликара.

[6](#)

<

Објављено: субота, 20. октобар 2018, 22:02h

Напомене

1 Трајао је Васкршњи сајам књига у Дому Синдиката, било је негде око седам увече, већ смо на штанду цепали пиво, Гиле, Иван Шуменко и ја, када нам је пришла Нада Петронијевић, новинар „Студија Б”, и упитала ме: – Хоћеш ли да продаш једног Маљевича? – Чуј ово, вади паре! – Морамо до Дома омладине, књигу хоће да купи један Словенац. – Ма нека Словенац дође овамо, видиш да смо заузети. – Што си такав, понеси књигу, човек има представу, коју би баш ти требало да погледаш. Пошто Нада очигледно није имала намеру да без мене и Маљевича оде на представу, ја сам на крају пошао за њом, а Гиле за мном, а Иван Шуменко је остао са својом флашом да покуша да утопи и неку књигу. Ушли смо у хол, спустили се до сале, а Нада је казала: – Сада ће он. Гледао сам у правцу у коме и она, и одмах сам га препознао, човека кога никада раније нисам видео. Ћелав или обријане главе, у црној мајици са стилизованим Маљевичевим крстом. Руковали смо се и ја сам му предао књигу. – Немам новац при себи, погледај представу па ћемо после представе регулисати наше економске односе. Ушли смо Гиле и ја, сели, и... у тренутку када је Живадинов устао и прошетао по ивици бине држећи Маљевичеву књигу у високо подигнутим рукама, Гиле ми се окренуо и са кривим полуосмехом, једног избаченог ока, рекао: – Мечићу, видим ја да од еврића неће бити ништа. А ја, који сам дошао због еврића, одлучио сам већ после првих звукова ораторијума и првих слика космичке станице која се лагано окретала са ћириличним натписима на уређајима и командама, да одавде изађем без еврића. После представе смо се срели и ја сам одбио евриће, књига је поклон, рекао сам, човеку који је направио ову генијалну представу. – Погледај – обратио се Живадинов господину који је стајао близу нас – каква књига, овај човек ју је зделал. Батурин, тако се презивао господин кога ми је представио Живадинов, троструки доктор наука, полиглота и један од космонаута који је најдуже боравио на космичкој станици „Мир”. Осмех на Батуриновом лицу постао је још већи када сам се похвалио да сам објавио и Циолковског, и Фјодорова, и да ми је то најомиљенији руски мислилац. – Фјодорова си издал?! – упео је Живадинов – Хоћеш да дођеш у Љубљано да говориш о Фјодорову и Маљевичу? – Ма како да не – одговорио сам ја, схватајући све то као заједницу или пролазни израз одушевљења. Опростили смо се, Гиле и ја смо прешли у „Морнар” да стучемо још које пиво, Нада је остала с њима, а после свега месец дана уследио је Живадиновљев позив. Јавила се, у ствари, Нада Петронијевић, и рекла: – Спремај се, најкасније за месец дана идемо у Љубљану, твоје је да одредиш термин. – Ма дај, не зајебавај, не

пада ми на памет. – Види сад, опет ти, дај немој да ме нервираш. – Ма немам појма ни о Маљевичу ни о Фјодорову. – Ако ти немаш, ко онда има? Аргумент неуверљив, али, пристао сам. И добро је што сам пристао!

2 Фјодоров је у својој *Философији заједничког дела* тражио јединство свих људских моћи и сфера у којима се испољавају те моћи, разума, воље и осећања, у науци, уметности и моралу, обједињених у Вери у пресвету Тројицу и смисао литургије, и та његова супраморалистика идеја, обузимала је многе његове савременике, управо научнике, философе и уметнике: Циолковског, Толстоја, Достојевског и Соловјова, али и оне који ће тек доћи, Муравјова, Вернадског, авангардне сликаре и песнике, омладину која ће смисао и циљ уметности видети у препороду света кроз њено синтетичко јединство са науком.

3 О овоме (о црном и белом, о квадрату као ономе што преостаје при последњој редукцији: отварање коцке – крст, средиште крста, пресек стуба и пречаге – квадрат) детаљније у мојим текстовима: *Мат у два потеза. Казимир Маљевич против остатка света* (Београд, 2013) и *Мат у два потеза. Има ли ишта што суштински повезује супраморализма Николаја Фјодорова и супрематизма Казимира Маљевича* (Москва, 2018).

4 Он је ношен испред колоне на Маљевичевој сахрани, он је постављен на супрематистичкој гробници сликара, као што су и фотографије на споменицима наших покојника, а испод њега су, као испод фотографија на споменицима наших покојника, утиснуте године рођења и смрти уметника.

5 Ту скоро, Живадинов ми је тврдио да је дошла та омладина, да је већ одавно ту. Па зашто онда квадрат још није умро, зашто се није распао? Или зашто није сахрањен својом коначном рестаурацијом, успешно преведен у свет вечних музејских експоната? Није ни чуо моје питање, био је занесен својим одговором, јединством уметности и науке, компјутера и културног чина, једним *Gesamtkunstwerke* које постаје *Gesamtkunstwissenschaftwerke*

, како сам ја то формулисао у свом раду

Мат у два потеза

, на трагу Вагнера, Фјодорова и Гројса. Да, Живадинов је најдаље отишао од све омладине, црни квадрат је доживео један достојан удар, али од тог удара још није преминуо. Као футуриста Маљевич је био атеиста, али као супрематиста почео је да се враћа искони. Његово позно сликарство израз је новог, да тако кажем, скривеног религиозног заокрета. Ту осећања, у обичном смислу те речи, истина нема, а и морал, ако га уопште има, особен је: гвоздена логика уметности овде ради без добра и зла, без сажаљења и поштења, без слободе, гвоздено, нужно. Нова постгравитациона уметност не представља још оно жуђено јединство, фјодоровљевску синтезу без које су сви наши покушаји осуђени на неуспех. Она је на путу, и највише је одмакла на том путу, од свих светских уметничких покушаја који се врте у зачараном кругу цитата и аутоцитата. Гројс је то схватио и позабавио се Фјодоровом, осећајући, као лешинар, где се још крије месо. Овај испирач злата није то, истина, рекао, али је увео Фјодорова, ту основу свих будућих трансуметничких и транскултурних, трансцивизацијских подухвата ма шта то значило, у оскудну свест савремених стваралаца и њихових теоретичара. Да, Живадинов, како би то рекао Ниче, још није надчовек, али је он прелаз ка њему, његова постгравитациона уметност је онај мост преко кога је могућ прелазак у живу стварност уметничкога суперреализма. Тарковски је умро, умро је поборник јединства уметности и морала у окружењу науке, са дубоком православном вером, који, пошавши у својој апотеози уздизања од технологије (балон у

Рубљову

) завршава једним технолошким песимизмом у

Сталкеру

, да би његов наследник Лопушански у

Посетиоцу музеја

у технологији видео ништа друго до средство за претварање културе и цивилизације у ђубриште. Живадинов је још жив, и има прилику да, никоме не говорећи, изврши свој последњи салто мортале на путу властитога преображаја, који ће, ако се деси, бити посведочен једном срећном смрћу, звоном са звоника Нове Третјаковке, црним сузама радосницама које блистају у злату подно стуба на којем је доскора висео Он.

6 Не знам да ли сам баш овако завршио своје излагање или не, али по лицима слушаца која су ми остала у сећању, чини ми се да је завршетак био управо овакав или барем у овом стилу. Говорио сам на српском а слушали су ме Словенци, углавном омладина, студенти, који од распада Југославије нису имали више никакву обавезу да знају српски. Зачудност се огледала на лицима слушаца: да ли од незнања језика, да ли од онога што су разумели у изговореном, не знам, журио сам јер су ме кола већ чекала испред ОСМОЗЕ где је одржавана конференција, на брзину покушавајући да на лицима групице студената поред које сам сада пролазио уочим израз који би разрешио моју дилему. А онда сам, готово на самом излазу налетео на професора Вречка, за кога нисам ни знао да је био у сали и да ме је слушао. Стари Вречко, подмлађен сада некаквим мускетарским брковима, који се пре неколико година био малтене одушевио (нека ми опрости ако грешим, али тако ми се тада учинило) мојим излагањем о Маљевичу и супрематiji белог над црним, сада ми је пришао и загрлио ме: „Владимир, док си ти жив и Маљевич ће бити жив.” Изашао сам из сале. Девојка која ме је испраћала осмехивала се некако прозрочно, као мадона. Да ли је то био одговор на значење погледа и у тим погледима од мене скривено мишљење студената поред којих сам управо прошао? Вречкова констатација и прозрачни осмех домаћице скупа? Иначе, код мене у последње време све мора да се заврши некаквом победоносном химном, некаквим тријумфалним акордом. И зато (нека је то сада и одговор сујете, не марим), у сваком случају тај одговор је – да, разумели су. Да!