

Милош Ћипранић

КАЖИПРСТ (У ПРОСТОРНИМ УМЕТНОСТИМА)

Апстракт: Циљ саопштења је указивање на битност геста у уметностима простора са посебним освртом на улогу кажипрета. Од антике до ренесансе и даље (Платон, Квинтилијан, Алберти, Леонардо, Вивес, Бонифачо...) значајна пажња посвећивана је гестуалности као невербалном начину изражавања и комуникације. У европској традицији моћ немог телесног акта – конкретно „елоквенције” кажипрета – пронашла је своје привилеговано место у различитим уметничким формама, попут цртежа, графике и сликарства.

Кључне речи: кажипрст, гест, просторне уметности, неми акт, тишина.

Шта је условило уметнике да се у свом раду одлучно ослањају на моћ невербалног акта? И још уже гледано – због чега у њиховим делима кажипрст зна да преузиме водећу улогу? Темељни разлог је тај што у јаком смислу сликар или скулптор не може да рачуна на говорни језик као примарно средство властитог израза. При томе, комуникативна упечатљивост гестовног знака јесте чињеница која такође нипошто не би смела да се изгуби из вида. Ако се осуђеност уметника на кретање у свету нелингвистичке стварности крајње релативно узме као недостатак, дефект, нужност његовог прибегавања реченој врсти телесних аката даје простор за неометано испољавање потенцијала које у себи носи потез руке, шаке и, коначно, прстију који је чине.

Феномен кажипрста овде ће бити обухваћен превасходно из две перспективе – реторичке и дефектолошке. Пошто из наведеног разлога вербална тематизација његовог значења никада није могла да се одвије у чистој сликовности самих уметничких дела, упориште за афирмацију његове „речитости” се да тражити у писаним документима који улазе у подручја оба претходно поменута дисциплинарна оквира.¹ И реторика и дефектологија посвећивале су велику пажњу истраживању гестике и реферисале су на искуство уметничких слика.² Док је код прве невербални акт играо пратећу, али ипак битну улогу, код друге он је, као део знаковног језика, задобио привилеговано место као један од њених централних предмета.

Упућеност просторних уметности на област немог геста сасвим је евидентна. Феноменолошки гледано и описано, фигуре које оне испоручују карактерише одсуство говора и апсолутна тишина која дословно еманира из њих. Услед тога, оне успостављају комуникацију са посматрачем, или са осталим фигурама унутар исте

¹ У уметностима простора прсту о коме је реч може се приступити из више перспектива. Андре Шастел, који је држао семинар о гесту у уметности ренесансе на Collège de France (1977–1979) и плодносно се бавио овим проблемом, у својим објављеним студијама није узео у разматрање утицај невербалне комуникације глувих особа на рад уметника, иако указује на мутизам уметничке слике. Погледати чланке сакупљене у Chastel, A., *Le geste dans l'art*, Liana Levi, Paris, 2011. Истина је да извор реторички кодификованих потеза руке и шаке треба тражити и у домену теолошког, попут неретко приказиваног *signum silentii*. И мотив *daktylos Theou*, између осталог везан за Христово чудесно излечење случајева глувоће и немости, нашао је своје место у европској иконографији. У сваком случају, француски историчар уметности је, свестан ширине теме, више него једном разложно означио досадашња истраживања ове области као пролегомена: „Ces questions sont si neuves et si graves, que l'on devrait se contenter d'intituler tout exposé de ce genre: «Prolégomènes à une critique de la gestualité dans l'art». Исто, стр. 11.

² Овде упућујем на свој исцрпнији предговор „Сликар, глувонема фигура” истоименој књизи. Ђипранић, М., „Сликар, глувонема фигура”, у: Ortega i Gasset, H. Lejra, A. M., *Slikar gluvonema figura*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Akademaska knjiga, Beograd / Novi Sad, 2018, стр. 7–47. Читаво ово саопштење може да се посматра као варијација или додатак проистекао из њега.

композиције, пре свега кроз покрет тела – гестовност и мимику. Од античке скулптуре и мозаика, преко ренесансног сликарства, до Гојиних *Црних слика* и након њих, постоји читав океан уметничких дела у којима је видно истакнута економична и брза „говорљивост“ кажипрста. Процес кодификације значења невербалних аката још је више оголио његову амбивалентну природу, која се огледа се у томе што се њиме и хвали и критикује.

Већ је Квинтилијан је на више места истицао снагу и ефикасност геста. Због тога је у његовом делу *Образовање говорника* велики простор посвећен невербалном, телесном модалитету саопштавања и он чини предмет трећег поглавља 11. књиге. Вредност геста брани се тврдњом да се многобројне ствари и без речи могу исказати и напомиње се да штавише глуве особе користе гестовне знаке уместо говорног језика како би се споразумевале (XI, 3, 65–66). Међутим, постоји један део тела који нарочито може да буде оперативан и учинковит:

„Što se tiče ruku, bez kojih bi svaki govor bio osakaćen i oslabljen, teško je opisati šarenilo pokreta, jer one izazivaju gotovo istu izražajnu moć kao i riječi. Dok ostali dijelovi tijela samo pomažu govorniku, za ruke se gotovo može reći da govore.“³
(XI, 3, 85)

Одмах након увода у реторичност и комуникабилност руке, Квинтилијан прелази на преглед знакова који се дају направити помоћу прстију. Међу њима за кажипрст су пописане различите експресивне функције – он у различитим позицијама служи за жигосање и указивање мана, потврђивање, захтевање и расправљање (XI, 3, 94–95). Када Квинтилијан пре тога поставља следеће питање, руке као субјекат се, нема сумње, метонимијски сужавају на прсте: „Zaг one ne zamjenjuju priloge i zamjenice kada pokazujemo na

³ Kvintilijan, M. F., *Obrazovanje govornika: odabrane strane*, prev. P. Pejčinović, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985, стр. 468.

mјesta i osobe?"⁴ Ради се о реченици чији садржај апсолутно може да се пренесе као важећи и за фигуре приказане у уметностима простора.

Личности представљеној на некој слици, уместо да у афирмативном светлу неко каже: „Погледај!” – када настоји да укаже на одређени догађај или објекат снажне појавности и симболичког значења – остаје да покаже прстом на њега и да на тај начин апострофира ономе ко гледа идејни фокус композиције унутар које се налази. Такав је случај, на пример, са монументалном представом *Тројство* коју је израдио Мазачо за базилику Santa Maria Novella у Фиренци, где се прстом показује на распету фигуру Христа. Са друге стране, на Мазачовој фресци *Прогнанство из Раја* из капеле Бранкачи у оквиру фирентинске цркве Santa Maria del Carmine, која иначе обилује примерима насликаних разговора у оквиру групних сцена у којима реторична употреба кажипрста замењује динамику живе речи, исти прст овог пута код анђела има прекорну функцију у смислу „Напоље!” У првом случају он мења изговарање заменице која би се упутила особи, а у другом прилог у показивању места.

Леон Батиста Алберти је несумњиво имао мноштво прилика да посматра Мазачове фреске у обе фирентинске цркве. У теоријски превратничком трактату *О сликарству* (1435), написаном недуго пошто су споменуте зидне слике биле израђене и у коме се одмах на почетку афирмативно наводи име њиховог аутора, хуманист сликарима саветује да уче од природе и да примењују следећу технику:

„Zatim, volio bih da se u prizoru nalazi netko tko će gledatelje upozoravati na radnju, bilo da ih rukom poziva da gledaju, bilo da im strašnim licem i mrkim pogledom prijeti neka se onamo ne približavaš, kao da želi da to budu tajna posla, bilo da pokazuje

⁴ Исто, стр. 468–469.

opasnost ili neku stvar vrijednu pažnje, bilo da te svojim pokretima poziva da se zajedno s njime smiješ ili plačeš.”⁵ (II, 42)

Када се руком „позива” да се нешто или неко погледа (*manu ad visendum advocet*), тада њен потез, тај телесни акт, стаје на место изговорене речи, мења покрет уста и језика (већ сам израз „позвати руком”, где је присутно *ad-vocare*, ако не изражава напетост између два своја елемента, онда барем указује на деривираност ове синтагме, на орализам који нестаје у уметничкој слици). У одељку у коме је саопштена цитирана препорука споменут је и Ђото, сликар код кога је кажипрст већ постао визуелно „речит” и упадљиво оперативан, а чија је дела Алберти могао да проучава у различитим апенинским градским комунама, попут Асизија и Падове.

Пред уметницима је постојала могућност да инспирацију за приказивање гестова црпе и из текстова и из непосредног посматрања и контакта са људима око себе. Позната је сцена из дијалога *Кратил*, где Платон говори о понашању човека који није у стању да се вербално изражава. Таква околност налагала би да таква глупа особа мора да означава ствари деловима свог тела, укључујући, наравно, и руке. Као њихов саставни део, чини се да је прст посебно погодан да се њиме укаже на оно што се жели саопштити другоме: „Kad bismo htjeli, mnin, predočavati ono što je gore i lagano, dizali bismo ruku prema nebu oponašajući samu narav stvari; kad bi-

⁵ Alberti, L. B., *O slikarstvu / De pictura, O kiparstvu / De statua*, prev. G. Stepanić, I. Bratičević, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008, стр. 101. У трактату се наводи да је пожељно да делови тела насликаних људских фигура треба да буду приказани на тај начин да одговарају радњи која се намерава испољити. Алберти хвали једну представу мртвог митолошког хероја из римске уметности код које се чак и у третману прстију види да он није жив (II, 37). Потом је у једном од наредних одељака изложен савет да ће слика бити боља ако је краси разноликост, а она се огледа у симултаном приказивању личности које одликују међусобно различити телесни покрети и ставови. Да би се таквим контрастом пружио угођај очима, и покрет „немирних прстију” (*digiti micantes*) је акцензован (II, 40).

smo htjeli prikazivati što je dolje i teško, spuštali bismo ruku k zemlji.”⁶ (*Crat.* 423a) Верујем да вам је пред очима фреска *Атинска школа*, на којој је Рафаело приказао Платона у тренутку када реторски прстом упућује ка небу, *pros ton ouranon tēn cheira*.

Мало пре него што је Мазачо отпочео са сликањем фресака у оквиру две фирентинске цркве открива се рукопис целокупног Квинтилијановог дела *Образовање говорника*. У време када Рафаело ради у Станцама у Ватикану Платонов *Кратил* је већ објављен у преводу на латински језик. Хуманистички кругови *quattrocenta* врше одлучну реактивацију античког наслеђа.⁷ Наравно, иако није увек могуће установити каузални однос између класичних текстова и уметничких остварења, то јест да постоји директни утицај првих на друге, чињеница да се и у једном и у другом регистру тематизује комуникативност руку већ је довољно знаковита и упутна за детаљније проматрање значаја који јој је придаван.

Ренесанса је донела преокрет у третману глувих особа и у тој епохи дошло је до залагања за хуманији приступ према овој до тада скрајнутој и потискиваној друштвеној групи. У 16. веку у Италији и Шпанији постављају се теоријске основе за њихово образовање, ради се на развоју ручног алфабета и захтева се побољшање њиховог правног статуса у друштвеној заједници.⁸ Када

⁶ Platon, *Kratil*, prev. D. Štambak, у: *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, Plato, Beograd, 2000, стр. 62.

⁷ О односу италијанских хуманиста према два поменута античка аутора, и уопште о реторици ренесансе, погледати Tadić, Lj., *Retorika: uvod u veštinu besedništva*, Filip Višnjić / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1995, стр. 154–155, 167–188. Посебно је овде занимљива напомена „да је реторика као систем образовања преузела на себе улогу темелја естетичких категорија neverbalnih veština” међу које улазе и уметности простора. Исто, стр. 167.

⁸ Radić Šestić, M., Dimić, N., Šešum, M., „The Beginnings of Education of the Deaf Persons: Renaissance Europe (XIV–XVI Century)”, *Specijalna edukacija i rehabilitacija*, XI/1, Beograd, 2012, стр. 147–157. Књига *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos* Хуана Пабла Бонета из 1620. године, као први уџбеник посвећен образовању глувих, садржи и визуелни материјал, више уметничких графика чији је предмет дактилологија, знаци мануелног алфабета.

се чита Леонардов *Трактат о сликарству*, примећује се да је доста пажње посвећено телесним покретима глувих особа, те се препоручује да их сликар посматра како би ефектније израђивао своје, такође неме, фигуре.

Поред тог елемента овог трактата, у њему се проналазе и забелешке које се тичу приказивања ручних прстију. Леонардо не само што даје техничко упутство за њихово ваљано представљање, као што је то случај у одељку насловљеном „О зглобовима на прстима”, него и напомиње да није препоручљиво понављати исте покрете „bilo ruku, bilo prstiju” када се приказује једна фигура. Такође, када разматра питање како насликати сцену у којој један човек говори већем броју људи, Леонардо истиче *le dita delle mani* и код главне фигуре, говорника, кога треба насликати са „ustima nešto otvorenim, kao da govori” (*con la bocca alquanto aperta, che paia che parli*), али и код људи који га окупљени слушају „ћутке”, од којих понеког са нарочито стиснутим устима.⁹ У Леонардовом опусу мотив кажипрста веома је изражен, што се види и у његовим сачуваним цртежима, попут *Студија шака*.

Леонардов савременик, шпански хуманист Хуан Луис Вивес у делу *О души и животу*, у коме се на више места наводе различите врсте просторних уметности, пише да је рука најсавршенији „спољашњи инструмент” који човек има, те је реторички назначио да би истицање њене битности захтевало веома дугачко образлагање. Поред тога што се у Вивесовом трактату наглашава улога прстију у спознавању објеката и света уопште (I, 6), одељак „De discendi ratione” – у коме фигурирају и Платон и Квинтилијан – доноси запажање да код особа које нису у стању да се вербално изражавају руке замењују речи (*ipsa etiam verborum vicem supplet: quod videre est in mutis hominibus*) (II, 8).¹⁰ *Kratýlos, Institutio oratoria* и

⁹ Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, prev. V. Bakotić-Mijušković, Kultura, Beograd, 1964, стр. 149.

¹⁰ Vives, I. L., *De anima et vita, y: Opera omnia*, т. 3, Monfort, Valentia, 1782, стр. 376–377.

De anima et vita, које раздвајају векови, уз спомињање уметности чија се дела реализују у простору, јесу текстови у којима се реферише на прагматичку функцију немог акта и могућност његове замене говорног израза.

Као што и данас на српском језику реч за овај прст означава и чува потенцијал елоквентности коју има, као онај који (у)казује, смера ка одређеној мети, тако се и у латинском кроз ознаку *digitus index* открива да је он од свих примарно тај којим се показује, индицира. У једном одељку код Вивеса се јасно уочава лексичко-семантичка близина латинског термина за њега и глагола на који упућује или га невербалним путем мења. Читамо да је дати знак исто што и указати (*indicare*) некоме на нешто, а такав акт се може учинити различитим средствима, у која улазе и потези делова тела као што је рука, и „ти исти знакови по себи имају неко значење којим се нешто објављује или показује, на пример: покрет руке, кажипрст (*index*), климање главом, ...”¹¹.

Кажипрст је битан мотив и унутар амблематике, типичног производа културе хуманизма. Присутан је како у текстуалном, тако и у сликовном аспекту овог морално интонираног књижевног жанра.¹² Његова прецизност и снажан реторички потенцијал знатно доприносе покушају да се апстрактни појмови фигурално прикажу. Већ у пионирском делу *Књига амблема* (1531), које је написао италијански правник Андреа Алчати, прст о коме је реч резервисан је за представљање тишине и мисаоности. У оквиру амблема чији је натпис „*In silentium*” налази се графички изведена слика замишљене мушке фигуре испред радног стола са кажипрстом на устима. Испод те илустрације вербално је објашњено да

¹¹ Vives, I. L., *De censura veri in enuntiatione*, у: *Opera omnia*, т. 3, стр. 142. Треба додати да и Вивес, у духу хуманистичке теорије уметности, ревитализације грчке и римске традиције, описује слику као песму која не говори (*poema tacens*). Vives, I. L., *De causis corruptarum artium*, у: *Opera omnia*, т. 6, Monfort, Valentia, 1785, стр. 99.

¹² О амблематички погледати Вуксан, Б., *Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI–XVII век)*, Пер Аспера, Београд, 2008.

се глупава особа не разликује од мудре када ћути. Како га глас и језик не би одали, нека стави прст преко уста и тако означи тишину (*premat labias digitoque silentia signet*).

Мотив *l'indice alla bocca* потом ће пронаћи своје место и у *Иконологији* (1603) коју је написао Чезаре Рипа. За њега се каже да означава одмереност (*segno di modestia*) и да не треба трошити време у обиљу испразних речи. Кроз цело Рипино дело провлаче се персонификације које употребљавају кажипрст, уперујући га ка себи или неком објекту, како би економично саопштиле одређену поруку, попут фигура *Cogitatione*, *Eloquenza*, *Intelletto* и *Europa*, али и *Arroganza*. Амблематска литература, која је уметницима служила као извор инспирације и трезор мотивâ, ширила се по читавом европском континенту и добијала нове и разноврсне прилоге. Међу њима је и дело Себастијана Коварубијуса *Морални амблеми* (1610), у коме се налази мотив руке која сече кажипрст друге руке кога угриза змија отровница (*el dedo emponzoñado*). Порука амблема је да појединац треба да се ослободи нечега ако то значи да ће сачувати живот и остати на правом путу.

Још један правник, Ђовани Бонифачо објавио је у Вићенци 1616. године трактат *Уметност знакова* у коме је једно посебно поглавље посвећено прстима. У њему се настоји изградити универзални језик заснован на невербалним знаковима, који би као такав био разумљив свим људима, и сликарство је истакнуто као узоран пример или модел за такав пројекат, јер оно превазилази ограничења наметнута различитошћу говорних језика која постоје на свету. Попут Квинтилијана, који је описао уметничку слику као *opus tacens*, и Бонифачо је одређује као *opera che tace*, док, са друге стране, његова замисао о општем знаковном језику одговара запажању представника римске реторике: *Mada parodi i parodne zajednice na zemlji govore mnoštvo jezika, oni imaju zajednički jezik ruku.*¹³ Дакле, у питању је могућност једног универзалног комуникативног система у коме уво адресата није битно.

¹³ Kvintilijan, M. F., *Obrazovanje govornika: odabrane strane*, стр. 469.

У делу трактата који носи наслов „Delle dita” набројано је и више гестова руке у којима кажипрст има примат. Њиме су обухваћени гест потврђивања (*atto d'affirmazione*), претње (*gesto delle minacce*), указивања части (*gesto d'honore*), али и ругања (*atto di scherno*), као и акт позивања на тишину пред нечим узвишеним (*gesto di silentio*), указивања на пријатељство (*segno di amicitia*), ривалство (*gesto di concorrenza*), показивања мржње (*segno d'odio*) и, на крају, тражења речи, односно захтевања тишине када говорник жели да се обрати пред неком групом.¹⁴ Бонифачо, као хуманист, извлачи мноштво примера за своје знаке из корпуса античке књижевности.

До сада навођени и анализирани списи и уметничка дела извесно нису једини у којима је значајна пажња посвећивана моћи кажипрста, али они поуздано сведоче о интересовању једне епохе да се симултано у различитим означитељским порецима покаже његова ефективност. Уз помоћ ручних прстију аутори су користили прибор, попут оловке, киста, длета и чекића, како би и писали о кажипрсту или га уметнички приказивали у простору. У области фигуративне уметности не само ренесансе, исти овај прст, као саставни део људског тела, неизоставно је морао бити представљан, међутим, предмет овог кратког, скицуозног реферата није он по себи, као споредни елеменат дела или фигуре, него они моменти када је у акцији (или, обрнуто, у њеном тоталном одсуству). Приказане личности, употребљавајући га и на тај начин дактилолошки од њега чинећи један од фокуса композиције у коју су улазиле, наликовале су глувим од рођења, пошто вербални говор није онај којим се споразумевају.

Историја просторних уметности познаје више случајева аутора без способности слушања који су продорно истраживали свет визуелног. На крају, уметник није морао да покаже на глуву особу која не би била он сâм. Франсиско Гоја је свакако један од њих. И пре него што је изгубио слух сликао је мотив испруженог кажипр-

¹⁴ Bonifaccio, G., *L'Arte de' cenni*, Francesco Grossi, Vicenza, 1616, стр. 331–336.

ста, али можда га је управо тај губитак стимулисао да се у свом делу више окрене институцији гестовног акта. Доказ тој тврдњи може бити његова графика *Шифре руке*, чији је предмет једноручни алфабет. Ова слика је настала у време када је у Гојином опусу већ увелико превладала једна мрачна визија човекове природе, у којој нема ни трага хуманистичког оптимизма. У распону између ове две крајности налази се мноштво уметничких дела у којима је присутан мотив прста о коме је реч, а које није могуће чак ни комплетно побројати на једном месту и то заиста није реторичка фраза.

Литература

- Alberti L. B., *O slikarstvu / De pictura, O kiparstvu / De statua*, prev. G. Stepanić, I. Bratičević, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008.
- Bonifaccio, G., *L'Arte de' cenni*, Francesco Grossi, Vicenza, 1616.
- Vives, I. L., *Opera omnia*, t. III, Monfort, Valentia, 1782.
- Vives, I. L., *Opera omnia*, t. VI, Monfort, Valentia, 1785.
- Вуксан, Б., *Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI–XVII век)*, Пер Аспера, Београд, 2008.
- Kvintilijan, M. F., *Образовање говорника: одабране стране*, prev. P. Pejčino-
vić, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985.
- Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, prev. V. Bakotić-Mijušković, Kultura, Beograd, 1964.
- Ortega i Gaset, H., Lejra A. M., *Slikar gluvonema figura*, prev. M. Ćipranić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Akademska knjiga, Beograd / Novi Sad, 2018.
- Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, prev. D. Štambak, M. Sironić, V. Gortan, Plato, Beograd, 2000.
- Radić Šestić, M., Nadežda Dimić, N., Šešum, M., "The Beginnings of Education of the Deaf Persons: Renaissance Europe (XIV–XVI Century)", *Specijalna edukacija i rehabilitacija*, XI/1, Beograd, 2012, str. 147–157.

Милош Ћипранић

Tadić Lj., *Retorika: uvod u veštinu besedništva*, Filip Višnjić / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1995.

Chastel, A., *Le geste dans l'art*, Liana Levi, Paris, 2011.

Miloš Ćipranić

EL DEDO ÍNDICE (EN LAS ARTES ESPACIALES)

Resumen

El objetivo del artículo es indicar la importancia del gesto en las artes del espacio, con un énfasis especial en el papel del dedo índice. Desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento y más allá (Platón, Quintiliano, Alberti, Leonardo, Vives, Bonifaccio...), se ha prestado especial atención a la gestualidad como modo de expresión y comunicación no verbal. En la tradición europea, el poder del acto corporal mudo – específicamente la «elocuencia» del dedo índice – ha encontrado su lugar privilegiado en diversas formas artísticas, como dibujo, grabado y pintura.

Palabras clave: dedo índice, gesto, artes espaciales, acto mudo, silencio.