

knjige
i
ideje

dualizam lijepoga i umjetnosti

u povodu

»savremene estetike«
guida morpurgo-tagliabuea
izdanje: nolit
beograd 1968.

zdenko rus

Između triju mogućnosti po kojima smo mogli dobiti ovu historiju moderne estetike (historiju po sistemima, po metodama i po problemima) Morpurgo-Tagliabue nam je pružio ovu treću. Nećemo pretjerati ako kažemo da je izabrao upravo onu najtežu. Zašto?

Kao i na svim ostalim područjima suvremene kulture, tako i na području suvremene estetike postoji mnoštvo orijentacija i raznorodnih pozicija, gotovo bez ikakvih zajedničkih crta. A zadatak kritičke historiografije — zadatak koji je sebi postavio Morpurgo-Tagliabue — temelji se upravo na otkrivanju nekih osnovnih problema koji su kao neka podzemna žarišta, fokusi, u kojima se skupljaju, dotiču i ukrštaju pojedine doktrine ili cijele struje.

Ako smo s jedne strane ustanovili decentriranost, multidimenzionalnost, višeznačnost, dispartatnost moderne estetike, a s druge strane napor da se otkrije i pokaže nekoliko konstantnih principa u toj velikoj raznovrsnosti teza i teorija — onda težina posla jasno stupa na vidjelo. Dakako, drugo je pitanje je li pretpostavljeni zadatak i pogodno cilj. Šturo ili ne, naša se primarna kritička ocjena svodi na jedno kratko je s t — i bez obzira na to što ono neutralizira naše oštre otpore prema nekim kritičkim primjedbama i ocjenama rezultata pojedinih teorija ili doktrina kakve se mogu naći u ovoj knjizi. Ali ako uistinu želimo

skrenuti pažnju na centralnu temu — na historiju suvremenih estetičkih problema — onda su te i takve prijeporne ocjene od sekundarne važnosti.

Kad kažemo: skrenuti pažnju na historiju suvremenih estetičkih problema, onda to ne znači zaći u neku apstraktnu sferu i operirati s nekim i nekolikim općim, kategorijalnim pojmovima. To znači nešto upravo obrnuto. To, naime, znači skrenuti na realno tlo estetičkih doktrina, na kojem se temelji i Morpurgo-Tagliabueov rad. I, dakako, skrenuti onoliko koliko je to moguće u najkraćim crtama.

Na estetičkom planu, 19. stoljeće bilo je epoha ideoloških antiteza. Po Morpurgo-Tagliabueu, velik dio tih antiteza dade se sagledati iz prvobitne dihotomije koja se prikriiveno provlači kroz cijelu estetičku kulturu 19. stoljeća — dihotomije lijepoga i umjetnosti. Nije teško uočiti kako se zapravo ta dihotomija provlači i kroz cijelu prethodnu historiju zapadne estetike. Iako su prije lijepo i umjetnost bili sjedinjeni, oni se ipak nisu nikada brkali. U Platona, na primjer, lijepo je imalo povlaštenije mjesto; u Aristotela umjetnost. S novoplatonizmom (i dalje kroz cijelu skolastiku) lijepo ponovo preteže ili zadobiva potpuni primat. U 18. stoljeću taj se prešutni dualizam zaoštava i iscrpljuje u obliku dualizma forme i sadržaja, da bi sa 19. stoljećem poprimio oblike ideoloških antiteza ili čak metafizičkih antinomija (Lessingovo klasično i romantično, Nietzscheovo apolinijsko i dionizijsko, Guyauovo dekorativo i izražajno, Wölfflinova renesansa i barok).

Historijsku panoramu suvremene estetike Morpurgo-Tagliabue započinje Schopenhauerom odnosno njegovim hedonizmom lijepoga, u kojem vidi polazne tačke novog pravca u estetici — naturalizma. Schopenhauerovo shvaćanje lijepoga kao uzvišenog hedonizma, kao vitalizma, imat će u estetici njegova suvremenika T. Jouffroya paralelne odjeke. Polazeći od Kantovih pretpostavki (kao što je to učinio i Schopenhauer), on će shvatiti lijepo kao simbol snage, života, a umjetnost kao uživljavanje. Idealistički pojmovi ljepote zadobili su

tako naturalistički obrat (bez sumnje pod utjecajem pozitivizma koji se javlja u to vrijeme), a time i njegovo podešavanje programu naučne metodologije. Najbolji primjer je H. Taine i njegovi zakoni mjere i uzročnosti (u Engleskoj estetički biologizam C. Darwina, Spencera i G. Allena). Ali bez obzira na rezultate, uvjetovane prvenstveno metodološkim motivima, dualizam lijepog i umjetnosti nije riješen. M. J. Guyau, najznačajniji predstavnik estetičkog vitalizma, pokušao je nadići taj dualizam pojmom punoće života, zapadajući pri tom u dvojstvo fiziološkog uživanja (lijepo) i emocionalnog izražavanja (umjetnost). Osim toga (kako upozorava Morpurgo-Tagliabue), Guyau ne primjećuje da, kad traži jedinstveno rješenje u punoći života, uvodi zapravo stari princip savršenstva kakvom su se dovijali racionalisti 17. stoljeća. Jer ako se umjesto stare teorije igre uvodi pojam života, uvodi se u isto vrijeme naturalistički i metafizički pojam koji u drugom obliku ponovo uspostavlja formalni zakon savršenstva. Kao i Guyauov estetički vitalizam, tako je i Bergsonova intuicija pretpostavljala integraciju lijepoga i umjetnosti, ali koja je, međutim, ipak završila prijeporno. Neuspjeh Bergsonove sinteze ležao je već u samom (prethodnom) pojmu intuicije i njenom antitetičkom odnosu prema inteligenciji, umu. Otuda i razdioba dvaju životnih planova — sociološkoga i psihološkoga, vanjskoga i unutrašnjega, kvantitativnoga i kvalitativnoga, prostora i trajanja, forme i sadržaja — koji na specifičan način ponavljaju tradicionalno dvojstvo lijepoga i umjetnosti.

Kantovi estetički nazori utjecali su na estetičku spekulaciju 19. stoljeća mnogo više nego što bi se moglo činiti u prvom mah. To je karakteristično i za psihologistički orijentiranu teoriju Einfühlunga (Th. Vischer, R. Vischer, Siebeck, Lipps, Volkelt) i za formalističku struju (Herbart, Hanslick, Zimmermann, Fiedler), iako znamo da su oba pravca bila neprijateljski raspoložena prema Kantovoj transcendentalnoj spekulaciji. Za pravi smisao tog paradoksa svraćamo pozornost na neobično zanimljive i oštromne opaske

Morpurgo-Tagliabuea kad najoriginalnije pojmove Volkelta i Lippsa izvlači iz pojmova »Kritik der Urteilskraft«.

Od svih estetičkih doktrina prošloga stoljeća, najveću pažnju (i najviše prostora) zadobila je teorija »čiste vizuelnosti« (reine Sichtbarkeit) Conrada Fiedlera, ta — kako kaže Morpurgo-Tagliabue — naj-sretnija estetička doktrina svoga doba. Još više nego u teoretičara Einfühlunga (čak više nego i u Herbarta), javlja se u Fiedlera povratak Kantu, ali ne »Kritici rasudne snage«, već »Kritici čistoga uma«! Otuda njegova teza o spoznajnoj prirodi umjetnosti, otuda njegova istraživanja strogih zakona u umjetnosti. Polazna tačka Fiedlerova bila je radikalno razdvajanje lijepoga od umjetnosti. Lijepo je uvijek relativno, nestalno, empirijsko; ono je u biti hedonističko, a umjetnost je međutim kontemplativna. Zato Fiedler izjavljuje da »umjetnička djela ne treba ocjenjivati prema propisima estetike«, što ujedno znači da je on jasno i nedvosmisleno distingvirao teoriju umjetnosti od estetike kao teorije o lijepom — premda je (kako odlično upozorava Morpurgo-Tagliabue) čitava svog života zapravo produbljavao estetička mjerila odnosno zakone lijepoga koji se dotiču likovnih umjetnosti. U tome su mu pomogla pravila estetičke sintakse herbartizma, koja je prilagodio likovnoj umjetnosti. U svom glavnom djelu »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, Fiedler razvija teoriju »čiste vizuelnosti«. Kako je prostor forma likovnih umjetnosti čije zakone treba tražiti u strukturi vizuelne spoznaje, to se pojam lijepoga prvi put oslobađa apstraktnosti, karakteristične za sve prethodne formalističke doktrine. To je Fiedlera podstaklo da s razlogom može poreći termine ljepote i estetskoga i da govori samo o umjetnosti. Polazeći od pretpostavke da je vanjski, vidljivi svijet konfuzan i protivričan, on je zaključio da je bitna funkcija umjetnosti dovođenje vidljiva svijeta do jasnosti i jedinstva. Otuda i spoznajni karakter umjetnosti. Kako Fiedler razlučuje umjetnost i nauku (čija je funkcija također spoznavanje stvarnosti), umjetnost je čista intuicija. Ovako shvaćena, umjetnost se više ne može pokora-

vati zakonu mimesisa. Ona je stvaralačka, stvaranje jasnijeg i nepobitnijeg svijeta. Vidjeti znači vidjeti forme, prijeći od nejasnoga do jasnoga, od neodređenoga do određenoga. Umjetnik razvija forme prirode prema strogim zakonima, prema zakonima vizuelnosti. Nije teško uočiti da su ti zakoni vizuelnosti (iako o njima Fiedler nije ništa detaljnije govorio) prostorne forme optike koje je razvio Herbart iz Kantove transcendentalne estetike. Ali zakoni kao zakoni izravno su rezultat Fiedlerova premještanja u »Kritiku čistoga uma«, ili, određenije, odjek »čistih oblika zrenja« ili »zoro a priori«, tih (po Kantu) općih predodžbi o prostoru i vremenu.

U izbor koncepcija za koje Morpurgo-Tagliabue misli da su glavni izvori suvremene misli o umjetnosti uključene su i historijsko-pozitivne i historijsko-fenomenološke koncepcije Sempera, Grossea, Riegla, Dvořaka, Wundta, Schmarsowa i Worringera. Ograničit ćemo se samo na neke opće indikacije. Dok Semper promatra umjetnički proces kao historijski razvoj kreativnih tehnika, vjerujući da može ustanoviti njegove zakone (materijal, tehnika, praktična svrha), i dok Grosse te zakonitosti izvodi iz ekonomskih i političkih struktura, Riegl se oštro suprotstavlja takvom umjetničkom determinizmu, naročito Semperovu, zamjenjujući ga pojmom stilističke originalnosti ili »umjetničkog htijenja« (Kunstwollen). Drugim riječima, Semperove se teorije popravljaju unošenjem (u svakom slučaju) djelotvornih formalističkih koncepcija vizuelnosti (što Rieglu kao Zimmermannovu učeniku nije bilo teško). Ali on nikada nije rasvijetlio odnos Kunstwollen-Waltanschauung (na što Morpurgo-Tagliabue ne propušta da ukaže) skiciravši ga jedva na metodološkom planu. Wundt i njegov temeljni pojam »belebende Apperception« (oživotvoravajuća apercepcija), zasnovan na problemu odnosna forme—sadržaja i razvijen kao odnos jezik—mašta (prvo kao psiho-fizička, a drugo kao psiho-logičko-emološka pojava) poslužio je Schmarsowu da izvede pravi estetički antropomorfizam. Po toj teoriji, umjetnost je mjesto gdje čo-

vjek ostvaruje dublju suglasnost sa svijetom, izaziva intenzivnije osjećanje života. Wundtovo organsko porijeklo procesa oživotvoravanja poslužilo je Schmarsowu da ustvrdi kako čovjek u umjetničkim predmetima prepoznaje funkcionalni sklad organa vlastitog organizma. Principi kao što su simetrija, proporcija, ritam, potječu iz toga čovjekova organskog prepoznavanja. Worringer (naročito u svom glavnom teorijskom djelu »Abstraction und Einfühlung«) opovrgava takve organicističke teze, a time (nužno) i one u teoretičara Einfühlunga. On se pridružuje Rieglu, pa tako životnom organicizmu Einfühlunga suprotstavlja apstraktni formalizam. Po Worringeru, organsko pripada području stvarnosti, a prvobitno, izvorno umjetničko stvaranje (Urkunstwollen) suprotstavljanje je stvarnosti koja je nestalna, preobražavanje je stvarnosti u nešto nužno, irealno i neorgansko apsolutno — kao što su geometrijske forme, linearna stilistika, arhitektonski kontrapunkt. Worringerova teorija doživjela je veliki uspjeh i neposrednu potvrdu (pojava apstraktnosti umjetnosti), a neke njene postavke pokazuju se djelotvornima i danas. Ipak je Morpurgo-Tagliabue mišljenja da »Worringer nije genij: njegova teorija je veoma elementarna, ona nas podseća na obrnutog Ničea; ali ipak, zahvaljujući potvrđivanju etničkih podataka, ta shema je neosporno uspješna« (str. 87).

Dualizam lijepoga i umjetnosti, dvojestvo estetskoga i umjetničkoga, izbija u ovoj historijsko-pozitivističkoj struji već iz same njene osnovne orijentacije — prilaženju umjetnosti a parte obiecti. Takva se orijentacija, takav program, u stanoovitom smislu poklapa s programom »nauke o umjetnosti« koju je na početku našeg stoljeća zasnovao Max Dessoir i odvojio od estetike. Dakle, u krugu ove opisne, historijske škole već je započelo odvajanje nauke o umjetnosti od estetike kao filozofijske znanosti. Ali se ni jedan od spomenutih predstavnika historijske škole u svom ispitivanju načina i uvjeta historijskog razvoja umjetnosti nije mogao osloboditi estetskih mjerila, koja je posuđivao ili od vitalističkog naturalizma, ili od teorije Einfühlunga. Tako se od sa-

mog početka pokazalo da se nika-
kva Kunstwissenschaft ne može
osloboditi Aesthetik.

U prvim godinama 20. stoljeća po-
stojalo je takvo obilje estetičkih te-
orija; kakvoga nije bilo ni u jednom
prethodnom razdoblju. Morpurgo-
-Tagliabue prihvaća se najprije Be-
nedetta Crocea i spiritualističke
(»mentalističke«) struje u Italiji,
koja se nadovezuje na misao toga
velikog estetičara (Calogero, Rag-
giunti), a zatim i na novonastalu
situaciju odnosa estetike—lingvisti-
ke, pokrenutog nakon što ih je Cro-
ce izjednačio (Vossler, L. Spitzer,
Saussure). Od ostalih intuicionistič-
kih estetika izvan Italije Morpurgo-
-Tagliabue ograničava se na Cohna,
najistaknutijeg predstavnika norma-
tivne estetike toga vremena u Nje-
mačkoj. Međutim, sam početak 20.
stoljeća u Njemačkoj u znaku je
onih estetičkih struja u kojima se
dade zapaziti stanoviti naučni duh.
Pri tom se misli na spekulativnu
estetiku R. Hamanna, psihološku
estetiku (psihologiju umjetnosti)
Müller-Freienfelsa i na opću nauku
o umjetnosti M. Dessoira i E. Utitza.
Ako neutraliziramo sve one kom-
pleksnosti razvijanja i zasnivanja
novih pogleda (i rješenja) koje su
donijele spomenute koncepcije, i
ako ih uperimo u pravcu onog zbir-
nog mjesta na kome se »lome kop-
lja« modernog estetičkog mišlje-
nja, na problem odnosa lijepog i
umjetnosti, teškoće su zajedničke
i jasno izbijaju na vidjelo. Croceova
intuicija-ekspresija samo je privi-
dno eliminirala taj problem. Obrta-
nje tradicionalnog podređivanja
umjetnosti lijepom nije pomoglo.
Jer ako u umjetničkom izrazu odlu-
čuju čistoća, nezainteresiranost,
univerzalnost, to su samo drugi ter-
mini za tisućugodišnje zakone onto-
logije lijepoga. Dessoirovo i Utitzo-
vo razdvajanje »estetskog« od »um-
jetničkog« naišlo je na još veće te-
škoće. Umjetničko je završilo u ka-
tegorijama lijepog, a estetsko se
svelo na kontemplativno, pa čak i
na klasicistički ukus. To se isto mo-
že kazati i u vezi s Hamannovom
»formom« i Müller-Freienfelsovom
»ekonomičnošću«.

Dva poglavlja koja nose naslov »Li-
kovni formalizam« i »Avangardni
pokreti i formalistička estetika« za
nas imaju (dakako) poseban smi-
sao i važnost, jer su koncentrirana

(s jedne strane) na likovne stiliste
i »gramatičare« — A. von Hilde-
brandta, Wölfflina, Berensona, Ven-
turijska, Longija, Raggiantija, R. Frya,
Cl. Bella i Focillona — a s druge
strane na slikarstvo s početka 20.
stoljeća i njegove »pragmatičke«
estetike kubizma, ekspresionizma,
futurizma i apstraktne umjetnosti.
Teško je u nekoliko rečenica kazati
bilo što o tako golemoj tematici,
koja obuhvaća gotovo cijelu regio-
nalnu estetiku likovnih umjetnosti.
Kažimo ipak tek toliko da likovni
formalizam, estetika »vizibilista«
nije rođena iz Aesthetik und allge-
meine Kunstwissenschaft, nego se
nadovezuje na formalistički i psi-
hologistički orijentirane teorije s
kraja 19. stoljeća — teorije Sicht-
barkeita i teorije Einfühlunga, koje
su se početkom 20. stoljeća počele
sve više približavati i međusobno
prožimati. Nema sumnje da je tek
tada teorija »čiste vizuelnosti« mo-
gla stvoriti realne i uspješne teme-
lje u svom pristupu umjetnosti
(makar su joj neki predbacivali
eklektizam; na primjer Croce u
povodu Wölfflina). Razumiye se da
su ovoj zgradi vizibilizma kamen
temeljac postavile Fiedlerove teze.
Ali — kako Morpurgo-Tagliabue ka-
že — tek zahvaljujući »umetnicima,
istoričarima, kritičarima, amateri-
ma, tehničarima« one su se mogle
i praktički primijeniti. Ipak je (po
mišljenju Morpurgo-Tagliabuea) u
svemu tome glavnu ulogu odigrao
A. von Hildebrandt. Fiedlerova čis-
t a vizuelnost bila je zaista jalova
u svojoj čistoći: sva njena sadržaj-
nost bila je isključivo vizuelna for-
malnost. Takvog purizma kantov-
skog tipa nema ni u jednog od mo-
dernih vizibilista. Nijedan od njih
nije inzistirao na potpunom elimi-
niranju sadržaja i osjećanja; svi su
ih, doduše, izvodili iz forme. U
svakom slučaju, vizibilizam nije či-
sti formalizam.

Što se tiče avangardnih pokreta i
formalističke estetike, Morpurgo-
-Tagliabue ih prikazuje prilično su-
marno. To je, uostalom, i opravda-
no, jer su estetike ekspresionizma,
kubizma, futurizma i apstraktne
umjetnosti prije svega poetike. Zato
ćemo se ograničiti na konstataciju
da Morpurgo-Tagliabue promatra
te avangardne pokrete prije svega
kao krizu slikarstva, kao simptom
estetskog poremećaja i — ako

uključimo autorov kritički pregled
dadaizma i nadrealizma koji se na-
lazi u okviru petnaestog poglavlja
— kao simptom smrti umjetnosti.
One iste smrti, naime, koju je na-
javio Hegel.

Spomenuli smo da su estetička pre-
viranja bila već od prvih godina 20.
stoljeća vrlo intenzivna. Taj inten-
zitet kanalizirat će se prije svega
kao problem metode. Otuda i me-
todološki polimorfizam suvremene
spekulativne, psihološke, sociološke,
eksperimentalne, semantičke...
estetike. Još od druge polovice 19.
stoljeća (tačnije, od Fechnera) po-
kazalo se da estetika može postati
područjem primjene pojedinih na-
uka. Drugim riječima, pokazalo se
da estetika ne mora nužno biti filo-
zofijska disciplina. Još više: za neke
je estetičare vodeća uloga filozofije
u estetici postala toliko problema-
tična, da su joj ne samo oduzeli pri-
mat, nego su nijekali i relevantnost
bilo kakvog filozofskog stava u este-
tici. U isto vrijeme kad se ukazala
mogućnost primjene metoda poje-
dinih nauka na područje estetike,
uvidala se i mogućnost zasnivanja
estetike kao posebne nauke (ako
se, dakako, uspije odrediti njena
specifična metoda). Ova su se pita-
nja kristalizirala u prvim deceniji-
ma 20. stoljeća u dvjema estetič-
kim doktrinama — Dessoirovoj i
Laloovoj. Skepticizam prema mo-
gućnosti sistematskog objašnjenja
nagomilanih posebno naučnih činje-
nica o umjetnosti i lijepom uopće
naveo je Dessoira da jasno ukaže na
opasnosti koje prijete jedinstvu
estetike, koja zbog svoje »naučno-
sti« zaboravlja svoju pravu filozof-
sku ulogu. Njegov pokušaj razrješ-
vanja te novonastale situacije — s
jedne strane centriranje estetike na
probleme lijepog, a s druge strane
centriranje opće nauke o umjetno-
sti na probleme umjetnosti — već
smo upoznali. Međutim, treba do-
dati da je u metodološkom smislu
estetika i nadalje ostala raskrsnim
mnogih nauka, bez mogućnosti
(i bez nade) da se ostvari njeno
jedinstvo. Laloovo metodološko
prebacivanje akcenta sa psihologije
na sociologiju nije dovelo, naravno,
do poboljšanja, a kasnija njegova
ideja »integralne estetike« samo je

produbila ono na što je Dessoir upozoravao. Međutim, ideja »integralne estetike« dovest će do zasnivanja tzv. francuske estetičke škole, čiji će pozitivistički duh čak odbacivati neophodnost povezivanja različitih naučnih aspekata o umjetnosti i lijepom u neko organsko ili dijalektičko jedinstvo. Otuda i smisao Souriauova pitanja: dokle će još filozofija kompromitirati estetiku? Takvi stavovi karakteristični su i za neke semantički orijentirane estetičare, koji se kreću u domeni puke, nefilozofijske metodologije kritike. Ontološke antinomije 19. stoljeća premještaju se tako, pomalo, na metodologijski plan. S jedne strane to se kristalizira u dvosmislenost odnosa između filozofije lijepog i nauke o umjetnosti, a s druge strane na problem zasnivanja estetike kao samostalne, posebne nauke ili kao filozofijske discipline. U oba slučaja iskrsava pitanje naučnog ili filozofskog u estetici.

Već smo naglasili kako je »Savremena estetika« Morpurgo-Tagliabuea historija moderne estetike po problemima, a ne po metodama. D'gresija koju smo upravo učinili može nam poslužiti da jasnije uočimo koji su i kakvi zapravo bitni problemi koji se postavljaju pred suvremenu estetiku. Rasprave o metodi vode najčešće više računa o argumentima raspravljanja nego o temeljnim pitanjima estetskoga i umjetničkoga kakva iskrsavaju u našem vremenu. To je — moramo priznati — realna i razborita konstatacija. Vidjeli smo također da Morpurgo-Tagliabue koncentrira sve estetičke teorije oko bicentričkog sistema lijepo—umjetnost, koji je (prema autorovim riječima) izazvao »najefikasnije kretanje u modernoj estetičkoj kulturi«. Istina je također da taj neprestano aktualni i prijemni odnos lijepoga i umjetnosti pruža najprikladniji okvir u kritičkom pristupu svim ostalim problemima u suvremenom estetičkom mišljenju. Mi smo dotakli samo neke od njih, pazeći pri tom da ih hvatamo u njihovu stvarnom kontinuitetu — od Schopenhauera i Fiedlera do Müller-Freienfelsa i likovnih formalista. Prostor nam, dakako, ne dopušta da to ponovimo i uz daljnji razvoj estetičke misli do naših dana (odnosno da sistematski pratimo daljnji tok izlaganja Mor-

purgo-Tagliabuea). Ipak je potrebno (bar indikativno) napomenuti kako je estetička situacija u naše doba još manje kongruentna od one u 19. stoljeću i one s početka 20. stoljeća. Spiritualistički pravac koji je otvorio Croce razvija dalje osnovnu jednadžbu intuicije-ekspresije i radikalno preispituje problem jezika (u skladu sa suvremenim tezama semantike). U Americi se zasniva nova tradicija naturalizma, tzv. humanističkog naturalizma. Postavlja se pitanje vrijednosti i svrhe umjetnosti — pitanja na koja su (na primjer) likovni formalisti davali dosta oskudne odgovore. Racionalistički pojam lijepoga premješta se sa teorijskog plana na praktički, a smisao umjetnosti vidi se u pomirivanju, u usklađivanju čovjekove slobode i determinizma, stvaralaštva i tehnike, ideala i prirode (Santayana). Nasuprot Croceovu samopokretačkom carstvu duha postavlja se stvarnost, koja pokreće sva čovjekova djelovanja (Dewey). Ne postoje suprotnosti i nespojivosti između duha i materije, idealnoga i stvarnoga, vrijednosti i činjenica, čovjeka i prirode; postoji neprestano kruženje, jedinstveno uzajamno djelovanje. Egzistencijalni nered uvjet je prelaženja na ideaciju. Tako je um samo trenutak razvoja, pragmatički i eksperimentalni trenutak stjecanja iskustva u tražanju za harmoničnijim odnosom između subjekta i okoline, čovjeka i prirode. U umjetnosti se realizira ta idealna harmonija (Dewey). Sredinom prve polovice našeg stoljeća javlja se u Americi i tzv. semantička estetika. Tretiranje umjetnosti kao jezika ili kao jezičkog simbolizma koji zastupa ovaj pravac oslanja se na rezultate moderne logike i spoznajne teorije. Tako Ch. Morris iz svoje opće teorije znakova (semiotike) izvlači koncepciju estetike, po kojoj je umjetnički jezik skup znakova (iconic signs) koji sami po sebi imaju neke osobine označenih predmeta (za razliku od matematičkih ili logičkih simbola na primjer), a S. Langer filozofiju umjetnosti, po kojoj je umjetnost specifičan oblik simbolizma (nediskurzivni, intuitivni, opažajni simbolizam). Richardsovo razlikovanje dviju formi saopćavanja: iskaza (koji su primjereni nauci) i pseudoiskaza (koji su primjereni umjetnosti) rezultiralo je u tezi o emotivnom značenju

umjetničkog jezika. Ta je teza u krilu New Critics dovela do stvaranja dvaju tabora — tabora »emotionalista« i tabora »kognitivista«. S druge strane, njihovu zajedničkom polazištu (leksičkom tumačenju umjetničkih djela i primarnoj analizi verbalnog značenja teksta) suprotstavlja se zahtjev za širim historijskim aspektom u tumačenju umjetničkih djela i za umanjivanjem verbalnog značenja teksta (čičaška škola). Najzad, u duhu neopozitivističkih analiza filozofskih iskaza konstituira se struja analitički nastrojjenih semantičara, koji se okreću isključivo logičkoj analizi jezika estetike (Oxfordska škola).

Na osnovama Marxovih i Engelsovih analiza materijalne proizvodnje i, uopće, sa marksističkih osnovnih pozicija razvija se marksistička estetika. Zaključci o društvenoj uvjetovanosti svake umjetnosti, o njenoj idejnoj sadržajnosti (Plehanov), o umjetnosti kao »svjesnom elementu« (Lenjin) postavljaju problem položaja i funkcije, te problem društvene misije umjetnosti. Snažno opiranje kantovskom formalizmu i naklonost prema Hegelovoj sadržajnosti i principu »totalnosti« dovodi do tumačenja umjetnosti kao dijalektičke spoznaje stvarnosti, kao sinteze protivrječnosti, potpunog života, neotuđenog, totalnog čovjeka (Lukács, Lefebvre). Pojam realizma u umjetnosti, koji je preko Lukácsa zadobio smisao »tipičnosti«, otvorio je mogućnost zasnivanja konceptualistički, primjerice semantički fundirane marksističke estetike (g. Della Volpe). Dosad su se marksističke estetičke doktrine pokazale isključivo kao normativne i aksiološke (čak i onda kad su se rješavali deskriptivni i empirijski problemi). Suprotno njihovu normativizmu i aksiologizmu razvija se sociološka estetika, koja se (dakako) drži svojih empirijskih i deskriptivnih pozicija. Odnos umjetnost—društvo shvaća se kao složena interakcija individualnih inicijativa i društvenih uvjeta, kao višesmislenost i problematičnost odnosa između umjetnika i zajednice (H. Read). Laloove skolastičke formule sociološke metode u estetici nisu

prihvaćene, a pozitivističke zablude čisto deskriptivnog opisivanja umnogome su prevladane obuhvatnim historiografskim istraživanjima. U tom je smislu uviđanje bečke škole (Riegl, Dvořak, Schlosser i dr.), da je uklapanje historije umjetnosti i ukusa u historiju kulture nužno, bilo od odlučnog značenja za podsticanje mnogobrojnih istraživanja najrazličitijih područja povijesti kulture i njihova odnosa prema umjetnosti: prethistorije i primitivnih mentaliteta, magije i mita, privrede i društvenih klasa, običaja i obreda, ideologija i doktrina, ukusa i stilova itd. (H. Kuhn, J. G. Frazer, E. Cassirer, C. G. Jung, M. Weber, L. Mumford, H. Read, S. Giedion, J. Ortega y Gasset, Hauser, E. Faure i mnogi drugi). Na temelju sakupljanja publikacija i ikonografske građe radi Warburg Institut. Stilističke forme promatraju se kao izraz kulturne orijentacije nekog društva (Panofsky). Tako historija perspektive nije samo historija jedne tehnike, nego i historija različitih mogućnosti vizuelnih shvaćanja povezanih sa suvremenim matematičkim i fizičkim teorijama i filozofskim i teološkim pogledima odgovarajućeg doba (Panofsky). Uočavanje i proučavanje kompleksnosti odnosa i cjelokupnosti odnosa i cjelokupne duhovne klime jedne epohe i jednog vremena proširilo se i na naše doba tehničke civilizacije (Francastel).

Radanje pozitivističke estetike poklapa se s Fechnerovim zahtjevom za empirijskim, eksperimentalnim istraživanjima estetskoga i umjetničkoga (o čemu smo već nešto govorili povodom metodoloških problema). Estetika mora usvojiti »integralnu metodu«, što znači da mora u isto vrijeme uzimati u obzir materijalne, fiziološke, psihološke i sociološke aspekte umjetnosti (Lalo). Po jednoj drugoj pozitivističkoj koncepciji (Souriau), estetika je nauka o formama, a umjetnost oblikovanje predmeta. Bayrov zahtjev za konstituiranjem estetike kao posebne nauke ustanovljuje tri osnovna mjerila autonomne estetičke metode: 1) odbacivanje svake mentalističke estetike; 2) postavljanje samo onih problema koji izviru iz samog objekta, umjetničkog djela; 3) tumačenje samo onoga što se vidi. Estetika mora biti

»tehnička, kritička i operativna nauka«. U »naučnoj estetici« Th. Munroa odbacuje se, međutim, ne samo mentalistička nego i eksperimentalna (laboratorijska) estetika, jer umjetnost (baš kao i civilizacija) podliježe neprestanim mijenama, pa se tako i svako određenje ili klasifikacija umjetnosti mora odreći pretenzije na neku apsolutnu vrijednost.

U skladu s temeljnim Husserlovim zahtjevom »vraćanja samim stvarima« i opisima »čistih fenomena« rađa se fenomenološka estetika. Prvi koji je primijenio fenomenološku metodu u području estetike bio je W. Conrad. Fenomenološkom redukcijom Conrad otkriva da je bit estetskog predmeta idealni objekt (koji, dakako, nije nikakva stvar ili neki individualni prirodni objekt), koji se konstituira i postoji izvan i iznad opažajnosti. Takvo intelektualističko odvajanje biti estetskog predmeta od njegove opažajnosti i doživljajnosti ubrzo će kulminirati u otvorenom platonizmu (W. Meckauer). Uzroke pada u intelektualizam koji je karakterističan i za još neke fenomenološki orijentirane estetičare (M. Geiger, Fr. Kreis, R. Ingarden) W. Ziegelfuss vidi u njihovu omalovažavanju osjetilnog kao kaosa, u njihovu pogrešnom shvaćanju opažanja kao pukog odražavanja ili odslikavanja stvari. I Ziegelfuss govori o perceptivnoj apstrakciji, o intuitivnom spoznavanju individualnog kao fenomenološki bitnim odredbama estetičkog doživljavanja. Po Hartmannu, estetsko je opažanje u isti mah intuicija o stvarima i o vrijednostima; ono je u isto vrijeme i osjetilno i aksiološko. Uzrok takva istovremena zahvaćanja leži u specifičnoj strukturi estetskog objekta, čiji je zakon dvostruko raslojavanje neke percepcije i neke vizije, nečeg realnoga i nečeg idealnoga (što opet dolazi od dvoslojne strukture umjetničkog djela — Vordergrunda i Hintergrunda). Sličan smisao ovog Hartmannova prednjeg plana — zadnjeg plana ima i pojam »Mitrealität« u estetici M. Bensea. Mitrealität ukazuje na ono na što su ukazivali i svi prethodni fenomenolozi: karakter estetskog procesa isto je toliko re-

alan koliko i imaginaran. Drugim riječima, lijepo nadilazi realno, ali ono ipak može postojati samo nošeno njime. Svaka takva koncepcija zapravo se ne razlikuje mnogo od Hegelova »osjetilnog pojavljivanja ideje«. U Benseovoj se estetici, međutim, umjesto pojavljivanja ideje pojavljuju znaci (tako je prva knjiga »Estetike« teorija znakova ili semiotička teorija, druga je knjiga teorija informacije ili semantička teorija, a treća i četvrta knjiga teorija komunikacije i teorija programiranja ili pragmatička teorija). Mogućnost formalizacije i matematiziranja estetičke teorije, koju je otvorio Ch. Morris, ovdje je realizirana i dosljedno provedena. »Ontološke« konzekvence ovakve scijentistički i tehnicistički orijentirane estetike osnivaju se na uvjerenju da je tehnička svijest u naše doba zamijenila historijsku svijest. Kao i Bense (takoder i Hartmann, Ziegelfuss, Plessner, Conrad), i M. Dufrenne polazi sa stajališta »promatrača«, pa ni on ne postavlja problem umjetničkog djela, problem konstitucije objekta, nego problem umjetničkog djela kao estetskog predmeta. Estetski objekt je po Dufrenne prije svega veličanstvena prisutnost osjetilnoga — osjetilnoga koje nije puko sredstvo za neku svrhu (kao što je to u običnom opažanju) nego postaje samo sebi svrhom. Kako zbiljska istina estetskog predmeta leži u njemu kao prisutnosti, ona ne upućuje na nešto drugo; ona je nešto »po-sebi-zanas«. Zato se pod estetskim objektom razumijeva umjetničko djelo »po sebi«; stvaranje stvaraoaca i njegovo estetsko opažanje ili doživljavanje »za nas«. Dufrenneovo fenomenološko opisivanje estetskog objekta koje je imalo »na umu neku bit« završava međutim, u ontološkom izviđanju umjetnosti, pa tako njegova estetika zalazi već u obzor egzistencijalističke estetike. Kao i u velikog prethodnika egzistencijalizma, Fr. Nietzschea, tako i u okviru Heideggerova mišljenja umjetnost zadobiva presudno mjesto i ulogu. Što istina više prolazi krizu, što zaborav bitka postaje du-

blji (istina je način kako se pojavljuje bitak), to se oštrije postavlja problem umjetnosti. — Jer umjetnost je jedan način kako se istina razotkriva, a ostvarivanje zbivanja tog razotkrivanja ono je što nazivamo umjetničkim djelom. Kao i mišljenje, tako je i umjetnost jedan od načina kako istina biva i obitava i kako stupa u povijest. Znanost, međutim, nije neko izvorno zbivanje istine, jer je ona uvijek izgradnja nekoga već otvorenog područja istine. Umjetnost, dakle, ne može biti izgradnja, formalno ili formalističko stvaranje ili proizvođenje, subjektivni instrumentalizam. Ona je diktat istine bitka, a to je nešto suprotno od slobodne stvaralačke aktivnosti, imaginativne inicijative, subjektivnosti — upravo onoga što danas obično razumijevamo pod umjetnošću. Za razliku od Heideggerova shvaćanja umjetnosti kao čiste objektivnosti, njenog karaktera otkrivanja, umjetnost je po Jaspersu simbolička konstrukcija, jedan od načina čitanja »šifara«. Prema tom filozofu, svi čovjekovi napori usmjereni su prema postignuću imanentnog jedinstva svega postojećeg, iako se ono pokazuje svagda nemoguće. Tako svaka spoznaja završava u protivrjeđu, u antinomijama, u uviđanju stanovitih graničnih situacija, a egzistencija u neuspjehu, u zauzimanju stanovitih egzistencijalnih stavova, koji predstavljaju metafizička iskustva. »Šifre« su te situacije i stavovi koji nam (upravo zbog svoje protivrječnosti) daju naslutiti postojanje jedne više stvarnosti, transcendentnosti. Umjetnost je intuitivno čitanje tih šifara, različito ali ne i suprotno spekulativnom čitanju. Dok se Jaspersova i Heideggerova (pa i Dufrenneova) koncepcija slažu bar u jednom, i to bitnom pitanju (za svu trojicu ključ umjetnosti je »smisao bitka«), Sartreova teorija rezultirala je u sasvim suprotnom pravcu. Po Sartreu, umjetnost je imaginarna, a imaginarno je negacija, ništenje stvarnoga.

Kritičke elaboracije slabosti i teškoća svih spomenutih doktrina, koje Morpurgo-Tagliabue vješto asimilirala

s informativnim izlaganjem, odlikuju se takvom doktrinarnom »mekoćom« da nam upravo one mogu poslužiti kao najdragocjeniji kvantum informacija o suvremenoj estetičkoj misli (sjetimo se pri tom njegova zemljaka B. Crocea, koji je u historijskom dijelu svoje »Estetike...« odmjeravao istinu i zabludu svih filozofija i teorija umjetnosti isključivo prema vlastitom gledištu). Kako već nismo u mogućnosti da interpretiramo te kritičke dijelove koji su često vrlo opširni i vrlo tanani (na primjer u povodu Santayane, Deweyja, Morrisa, Lukácsa, Souriaua, Baera, Dufrennea, Bencea, Heideggera, Sartrea), zadržimo se još jednom na problemu dihotomije lijepoga i umjetnosti, koji nam pruža treći, i možda najznačajniji izvor informacija. Time ćemo ujedno obuhvatiti i »Zaključke«, koji čine završno poglavlje ove knjige.

Prema Morpurgo-Tagliabue, u cjelokupnom modernom (a i cjelokupnom prethodnom) estetičkom mišljenju postoje dva temeljna, međusobno suprotna stava: ontološki i psihagogički; »uviđanje kozmičkog reda i sugestivno delovanje na duhove«. Ili ontološki karakter lijepoga osvaja područje umjetnosti (tada imamo estetiku mjere i simetrije, totalnost, harmonično djelovanje dvaju suprotnih poticaja, anaforičkog postignuća, potpune egzistencije itd. — kao u Kanta, Fiedlera, Santayane, Deweyja, Souriaua, Bayera i dr.) ili se to područje od njega odvaja i postaje nezavisna psihologija lijepoga (tada imamo estetiku katarze, sugestivnog, uzvišenog, claritasa, divljenja, uzbudljivog, izražajnog, simboličnog — kao u teoretičara Einfühlunga, Bergsona, Morrisa, Langerove, Heideggera, Sartrea). Uvijek je prisutno polariziranje na lijepo i izražajno, težnja da se estetika svede čas na metafiziku prirode, čas na metafiziku načina života. Ali »ta stvar je čudna« — kaže Morpurgo-Tagliabue — »umjetnost je uvek na izvestan način pripadala metafizici načina života, a osnovna tendencija estetičkog razmišljanja je ipak bila da je ponovo utopi u metafiziku prirode, a,

i, još radikalnije, u ontologiju. Suprotno svemu onome što bismo mogli očekivati, ni savremeni subjektivizam nije izmenio tu tendenciju« (str. 543). Kao ilustraciju navedimo pokušaj »vizibilista« i autora »opće nauke o umjetnosti« da Kunstwissenschaft odvoje od Aesthetik. Njihovo neprihvatanje lijepog-prijatnog i uspostavljanje umjetnički-spoznajnog nije uspjelo. Uzrok neuspjeha ležao je u tome što (strogo uzevši) između lijepog-prijatnog i umjetnički-spoznajnog ne postoji nikakva razlika. Jer i umjetničko, vizuelno, spoznajno također »odgovara prirodnome hedonističkom poretku, životnom interesu (Wölfflin) ili čak organskom zadovoljstvu (Berenson), to jest antropološkom merilu koje se može svesti na kosmički poredak i najzad na ontologiju. Merilo je svaki put bilo transcendentalno prevođenje principa savršenstva, jedinstva raznovrsnosti« (str. 544). Isto tako i Dessoirova »anschauliche Notwendigkeit« istovjetna je Fiedlerovoj apriornoj »čisto vizuelnosti«, to jest jedinstvu, plura ad unum vizije. S druge strane, Croceova intuicija-ekspresija ne dopušta nikakvu polarizaciju: umjetnost je jezik pročišćenog osjećanja. »Ali on mora da odustane od ispitivanja toga osjećanja. Da ga je analizirao psihološki, ispitivao bi pred-umjetničku, praktičnu pojavu, da ga posmatra estetski, to više nije osjećanje već forma. Isto tako je morao da odustane od izolovanog analiziranja forme, jezika. Odvojena od svoje sadržine, ta forma je retorika, gramatika. Kada je spojena sa svojom sadržinom, nemoguće ju je analizirati« (str. 544). Zato je Croce uzima kao sintezu. Ali što je ta sinteza, taj sadržaj-forma? Croce je poistovjećuje s kozmičkim osjećanjem. Jer kako bi se inače moglo objasniti osjećanje punoće, totalnosti, koje je osobina umjetničkog izraza? Pitanje-odgovor Morpurgo-Tagliabuea je logičan: »... da li je ta apsolutna konkretizacija još uvek umjetnost, i zar ona nije termin svakog idealizma, misao« (str. 545). Kao i u povodu Crocea, poka-

zalo bi se i u analizama svih ostalih teorija »umjetničkog« da ne svodljivo »umjetničko«, »izražajno«, »poetsko« ili (kako to Morpurgo-Tagliabue naziva jednom riječju) psihagogičko, redovito završava u svođenju na estetičke, ontološke zakone lijepoga.

Prijedlog Morpurgo-Tagliabueov za razrješavanje te dvosmislenosti dosta je jednostavan i (kazali bismo) karakterističan: treba napustiti, odbaciti te ontološke (metafizičke) ili kozmološke (naturalističke) dimenzije u estetičkom ispitivanju.

Kao protutežu autor nudi područje vrijednosti (aksiologiju). To znači (po Morpurgo-Tagliabueovu mišljenju) da se estetičko ispitivanje, koje je dosad uvijek analiziralo estetički objekt kao paradigmu bitka, mora uputiti prema istraživanju njegovih različitih dimenzija, to jest »u pravcu fenomenološkog ispitivanja, ali pre svega ukoliko ono vodi dimenziji onoga što treba da bude, vrednosti, aksiološkom problemu« (str. 557). Kako se autor ograničava tek na konstataciju o potrebi takve fenomenološko-aksiološke orijentacije buduće estetike, ne bi bilo razloga na tome se ni zadržavati. Ali kad se izjavljuje da »dostojanstveno pitanje: šta je lepo i šta je umetnost dobiće odgovor jedino sa aksiološkog gledišta« (str. 558), potrebno je izraziti stanovite rezerve. Ukratko: 1) ideja o potrebi fenomenološko-aksiološke orijentacije estetike već je poodavno realizirana u Hartmannovoj »Estetici«; 2) budući da vrijednosti egzistiraju samo idealno, i budući da one iziskuju ono »treba da«, postoji opasnost da se mimoidu (ili jednostavno neutraliziraju) fundamentalna pitanja zbiljnosti umjetnosti, njene povijesnosti, kao i dublji problem slobode umjetničkog stvaranja; 3) aksiološkom uvijek prijeti opasnost pada u formalizam; 4) ono je, zapravo, pozitivistički nadomjestak za metafizičko.

Zato, po svemu sudeći, dostojanstveno pitanje: šta je lijepo i šta je umjetnost, ostaje i nadalje otvoreno.

almanah jugoslavenske fotografije

ili
jedan almanah
konfuznih kriterija

almanah
jugoslavenske fotografije
beograd

(bez godine izdanja —
izašao iz tiska god. 1969,
opaska recenzenta)
izdavač:

foto-savez jugoslavije
u izboru fotografija
sudjelovali:

tošo dabac, branimir debeljković,
ivo eterović, dr ivo frelih,
mladen grčević, vidoje mojsilović
i miloš pavlović

predgovor:
predrag gatalica
tehnički urednik:
vidoje mojsilović

stojan dimitrijević

Jednom mlađem čovjeku zainteresiranom za fotografiju, bilo u aktivnom (tj. kreativnom) smislu bilo u pasivnom odnosu (tj. statusu promatrača), danas je vrlo teško naći dobre izvore za upoznavanje jugoslavenske fotografije, napose one iz razdoblja posljednjih dvadeset i nekoliko godina. S izdavanjem monografija (Skrigin, Dabac, Kocjančič)¹ započelo se tek u najnovije vrijeme, te nam prema tome ta vrsta edicija zapravo nedostaje. Prije četrnaest godina »Foto-revija« je počela izdavati godišnjak², ali je i to završilo na jednom godištu (1955). Katalogi izložbi u smislu izvora vrlo su relativan pojam, i zbog malog broja reprodukcija (često tehnički neprihvatljivih), i zbog čestog ponavljanja iste slike jednog autora u nizu godina, tako da neke fotografe poznamo uglavnom s nekoliko foto-sa koji su se iz godine u godinu provlačili kroz niz izložbi. Novija praksa, da se bar savezne izložbe reproduciraju u »Foto-kino revijik« u kompletnom sastavu, dobra je ideja, ali na žalost zbog reprodukcija veličine malo veće od poštanske marke slabo realizirana (da za to postoje razlozi financijskog karaktera nije potrebno naglašavati).³ Sve u svemu, čak i kada bi, recimo, neki historičar suvremenije jugoslavenske fotografije posjedovao sve izvore — od kataloga izložbi do svih godišta »Foto-revijek«, odnosno »Foto-kino revijek« (koja je i inače sama za sebe loš i nesuvremen izvor informacija),⁴ i kompleta »Jugoslavije« (koja je dobar izvor za upoznavanje turističkog i kulturno-historijskog žanra) — teško bi dobio cjelovitiji

¹ Monografije »Tošo Dabac i »Peter Kocjančič« izdao je Foto-savez Jugoslavije.

² Foto-revija — Godišnjak 1955, Beograd. Taj je godišnjak rezultat jednog natječaja (s podjelom nagrada).

³ Od godine 1964. nadalje Foto-kino revija posvećuje po jedan broj saveznoj izložbi odnosno godine (obično je to posljednji broj godišta časopisa).

⁴ To se odnosi jednako na izbor tekstova, koji ne prate suvremena gibanja u fotografiji (izuzevši čisto tehničke informacije), na odsutnost problemskih i kritičkih rasprava, kao i na loš tisak koji nije dao zadovoljavajuću kvalitetu reprodukcija.