

**značēnje
i
oličavanj
e**

Onome tko se želi posvetiti proučavanju istinskog mjesta koje zauzimaju umjetnosti u povijesti civilizacija, elementi ispitivanja usmjerenog u isto vrijeme na to da izdvoji posebnost umjetnosti i da je uklopi u one mreže složenog međusobnog djelovanja što čine stvarnost kultura, u sadašnjosti jednako kao i u prošlosti, javljaju se u odnosu na druge temeljne djelatnosti, zasad bolje proučene pomoću razvijenijih disciplina. Bilo bi opasno stati na stajalište odviše isključivo historijsko prilikom analiziranja jednog tipa djelatnosti, jedne funkcije što se preko djela nužno odvijala u povijesti, ali koja bi se izvrgla opasnosti, kad bismo je promatrali oslanjajući se jedino na njene proizvode, da se pričini kao fenomen nužnosti, kao neka vrsta progresivnog stvaranja nejasno obojena određenom svrhovitošću. Bilo da je u pitanju likovna, matematska ili politička misao, ili bilo koji drugi veliki oblik umne djelatnosti koja rađa različite sisteme što upravljaju iskustvenim poljem, ne treba smetnuti s uma postojanje dvojnog postupka: svaki oblik mišljenja svojim činima i djelima ovladava svježću o samu sebi i potvrđuje se kao sredstvo komuniciranja, ali ni u jednom času ne razdvaja vlastita svojstva. Mi nerijetko upadamo u istu grešku kao i divljak koji uobražava da je fotografu, što je učinio njegovu sliku, predao nešto od sebe. Brkamo određeno svojstvo, moć stvaranja sređenih cjelina s nikad adekvatnim proizvodom te djelatnosti. Tipovi umnih aktivnosti ne iscrpljuju se u djelima, koja utjelovljuju neke njihove moći, ali ne i njihovu suštinu. Nužno je, dakle, da sociologija umjetnosti postavi pred sebe problem tako reći neodložnog predočavanja uvjeta u kojima se provodi jedan tip dosad slabo procijenjene djelatnosti. Posve je razumljivo da se to nužno misaono razglabanje o prirodi svojstvenoj estetskoj djelatnosti ne može zaključiti jednostavnim pripajanjem jedne discipline — psihofiziološke, npr., poput psihoanalize — drugim znanostima o koje se sociologija ne može oglasiti. Umjetnička djelatnost, specifična, temeljna duhovna djelatnost mora biti promatrana radi same sebe, ali ne i nužno samo kroz sebe.

Mi ne branimo intuicionizam, iza kojeg se najčešće krije romantičnost ili lijenost duha. Ali nedvojbeno je postojanje određenog oblika svijesti vezanog uz obavljanje estetskih djelatnosti; nedvojbeno je da se ta svijest može shvatiti kao intuicija, s istim pravom kao i intuicija u matematici, da ona udružuje stvaraoca i gledaoca, među kojima uspostavlja mogućnost razmjene informacija; da, međutim, njen opći i neposredni karakter sadrži mogućnost i čak nužnost razmatranja u kojem se postupno otkrivaju objektivne osobine djela i čina koji ju je oblikovao. Odatle legitimnost i nužnost istovremenog proučavanja predmeta, djelâ u kojima se materijalizira i tipa djelatnosti zacijelo otjelovljenog u tim djelima ali koji se sastoji u tvoračkom činu problematike usmjerene na organiziranje, prema konvencionalnim pravilima, uvi-

jek pokretnog polja čulnih opažanja. Umjetničko djelo predstavlja *Mjesto* na kojem se ukrštaju elementi porijeklom iz područja čulne percepcije — iz stvarnosti — i *Oblik*, tj. izmišljeni sistem, proizvoljan ali dosljedan, jer nosi u sebi zakone uzročnosti. Prisutna je stvarnost, ono što je opaženo i ono što je zamišljeno, ali nijedan od tih elemenata nije isključiv. Predmeti, djela predstavljaju konvencionalne elemente koji se ne podudaraju ni s jednom od tih vrijednosnih kategorija; oni su nužno nepodobni svakoj definiciji izvučenoj na osnovi razmatranja jednog od tih tipova mišljenja ili spoznavanja, makar su upleteni u svaki od njih. Da bismo u vijeku kina definirali likovni predmet, neophodno je potrebno poslužiti se pojmom releja. Kao što ni izmjenična svjetla što trepere na ekranu ne čine dvojnika bilo izdvojive i ponavljanju podložne stvarnosti, bilo slike koja se javila u glavi sineasta, a ni onih bezbrojnih koje se rađaju u glavama gledalaca, tako ni umjetnički oblici ne odgovaraju objektivnom prenošenju ograničenih dijelova svijeta koje nam je na volju otkriti. Slike i umjetnička djela ne predstavljaju umanjenog ili u vremenu ograničenog dvojnika postojane stvarnosti, izvanjskog razvoju jednog tipa djelovanja koji jedini vrijedi u danim vremenima i u danim sredinama. Umjetnost nije odraz prethodno postojeće fizičke ili društvene stvarnosti odvojive od postupaka kojima se uklapa u naše mišljenje; nije prenošenje vrijednosti, izrecivih i bez njene pomoći, u jedan drugi znakovni sistem, nije nadomjestak drugih činjenica i drugih jezika. Pojmom slike-releja valja osvijetliti nužno razlikovanje između predstavljanja i oličavanja.

*

Jedini originalni pokušaj XX vijeka u pitanjima estetike, pokušaj Benedetta Crocea, rodio se iz težnje za isticanjem, ne uvažavajući naročito povijesnu viziju XIX vijeka, apsolutnog primata stvaraočeve ličnosti. Ustajući, s pravom, jednako protiv koncepcije umjetnosti koja se razvija izvan umjetnika kao i protiv koncepcije umjetnosti koja se poistovećuje s oblicima ili formulama izvedenim iz proučavanja jednom nastalih djela, B. Croce zastupao je teoriju umjetnosti koja suprotstavlja poetiku stvaralačkog izraza svim estetikama zasnovanim na primarnom promatranju objekata. Tako je on postavio estetiku na plan duhovne povijesti, naglašavajući posebno apsolutni karakter svakog stvaranja koje, na kraju krajeva, izmiče svakoj pravoj povijesnosti. Susret umjetnosti i povijesti događa se tek utoliko ukoliko društvene zajednice konzumiraju proizvode umjetnosti, uistinu ne sudjelujući u njihovu pripremanju. To je stajalište vrlo dobro rezimirao Herbert Read, kad je jednom napisao da je svaka kreacija najprije proizvod usamljeničke dje-

latnosti, te da se socijalizira tek onoliko koliko je prihvaćena od većine. Tako se uspostavlja razlika između umjetnosti i sredstava kojima se ona koristi da bi se objavila. Ali prokazujući, srećom, purvizibilističke — da upotrijebim izraz njegova učenika Raghiantija — teorije, to će reći pojam likovne umjetnosti koja se poistovećuje s nizom susljednih oblika mehanički izvedenih jednih iz drugih na osnovi neke vrste povijesne partenogeneze, Croce ne ustaje samo protiv formalizma već i protiv imanentističkih teza koje unutarnjem razvoju — »gledanja« svijeta ili povijest umjetnosti bez imena — pripisuju odgovornost za pronalaženje. Bacajući težište na osobnu ulogu stvaralaca, Croce je otvorio put obnavljanju estetske misli. On je bio prvi koji je rekao da je riječ o jednom obliku mišljenja — usporedivom u njegovim očima s naučnim mišljenjem — a ne tek o sistemu bilježenja vrijednosti otkrivenih drugim putovima.¹

Na žalost, Croceova je estetika u praksi ostala apstraktnom. Ne primjećuje se da su njegove teze stvarno odredile sadržaj značajnih povijesnih djela koja je on sam posvetio hispanizaciji Italije i baroknoj kulturi. Njegova se estetika ograničila na to da bude poetika. Ni on ni njegovi učenici nisu uspostavili vezu s neposrednim izučavanjem figurativnih umjetničkih djela. Ustvrditi kako izvan vremena postoji svijet božanskih umjetnika, gdje se Fidija sreće s Rafaelom, ili svesti povijest umjetnosti na pojam izradbe i na posve proizvoljnu rekonstrukciju pravilno postupnog unutarnjeg razvoja individualnih djela, ne dovodi do određivanja odnosâ između stvarnog i imaginarnog, niti odnosa između pojedinca i društva koje ga oblikuje i koje on informira. Doista, brzo se opaža da je Croce bio osobno više filozof nego kritičar i napose osjetljiviji na slovo nego na lik. Jasno je da mu je djelo bilo prožeto brigom da se u njegovu vremenu i u njegovoj sredini obznane doktrinarne pozicije koje su od njega učinile savjest jednog doba uznemirenog pojavom doktrina nasilja. Razumije se koliko mu golemo poštovanje dugujemo za to što je utjelovljavao protest čovjeka protiv diktature. Ali ni Croce ni njegovi učenici nisu definirali tu estetiku, za koju se smatra da čini protutežu scijentizmu, koju oni najavljuju a ne provode je. Stvarajući od estetike znanost izraza Croce je zahvatio samo jednu stranu problema. Djelo ne stoji jednostavno u odnosu na mišljenje pojedinca već kao poruka toga mišljenja određenoj okolini. Sve sti estetiku na povijest mišljenja i izradbe umjetnika, prešutno pretpostavljajući da je izvanjski svijet pozitivan i nepromjenljiv objekt ugledanja, to znači suziti je, iskriviti je jednako kao kad bismo joj namijenili da se podredi linearnom razvoju jednog niza oblika. U oba slučaja izostavlja se svako razmatranje dijalek-

1

B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Napulj 1900; H. Read, *Art and Society*, London, Faber 1937; C. L. Raghianti, *L'Arte e la critica*, Firenca, Vallardi 1951.

tike stvarnog i imaginarnog, jer se pretpostavlja da umjetničko djelo transformira prethodno stvoreni pojam u sliku. Smatra se, dakle, da se u umjetnosti krije prenošenje stvarnosti u sistem simboličkih znakova, te se, napokon, razrada spoznavanja estetskim mišljenjem stvorenim po kalupu zakona verbalnog mišljenja uzima za cilj. Stvarajući od estetike znanost izraza, Croce je prešutno usvojio ahistorijsko obilježje mišljenja — ono je za njega genetičko, što nije isto — ali pretpostavio je isto tako da je izradba, tehnika, bila oruđe kojim se služio jedan oblik mišljenja što prethodi određenju Oblika.

Takvo je stajalište neodrživo i s umjetničkog i s filološkog gledišta. »Svako je djelo skup znakova izumljenih za vrijeme izvođenja i za potrebe mjesta. Izdvojeni iz kompozicije za koju su bili stvoreni, ti znaci nemaju više nikakva djelovanja... Znak je određen u trenutku kad ga upotrebljavam i za predmet u kojem ima sudjelovati.«² Ove Matisseove rečenice bacaju svjetlo na nemogućnost formuliranja valjane teorije izraza s oslonom na učenje nedovoljno prožeto sviješću problema pokrenutih dijalektikom stvarnog i imaginarnog i koje, pored toga, promatra izradbu kao čisto materijalno ostvarivanje intuicije, sposobne da spozna sama sebe na izdvojenom intelektualnom planu.

Izučavajući kinesku civilizaciju, dodirujući probleme interpretacije i odgonetavanja jednako lingvističkih kao i likovnih znakova, Marcel Granet primijetio je da jezik pokriva sisteme ponašanja namijenjenih da omoguće ljudima oličavanje civilizatorne akcije, kojom kane djelovati na svu ljudsku okolinu, uračunavajući i svemir, u njenim različitim oblicima. On je tako naglasio da simboli ne mogu biti promatrani kao apstrakcije, ni kao zamjena pozitivnih elemenata, već kao sastavni dijelovi jedne problematike koja rađa plansku organizaciju iskustva. Čovjek svoju sudbinu utvrđuje graditeljstvom i likovnim djelima koja stvara, jednako kao i riječju. Likovni znaci utjelovljuju određen civilizacijski poredak, ne zamjenjuju elemente dane neposredno zajedničkom percepcijom ili društvenim konvencijama. Služili oni kao oslonac jezikâ ili nekoga likovnog koda, ili bilo kojeg tipa djelovanja i racionalizacije, svi se znakovi javljaju kao nosioci uloge medija, releja — služeći se najmodernijim izrazom koji smo predložili, a ne kao nosioci uloge supstituta, zamjene. Svaki likovni znak, kao i svaki jezični znak, ustaljuje jedan pokušaj kolektivnog sređivanja svijeta, shodno posebnim ciljevima određenog društva, u skladu s tehničkim mogućnostima i umnim spoznajama toga društva. U ovom se času vidi dobro da se umjetnost ne može gledati kao izradba stavljena na raspolaganje strogo individualnoj potrebi izraza.

Svaka teorija koja prije ili kasnije dovodi do stava o umjetnosti kao znanosti individualnog izražavanja, i svaka teorija koja u sebi sadrži ideju da je umjetnost supstitut nekog drugog sredstva izražavanja, ili nekoga drugog jezika, sudara se, dakle, s istim poteškoćama. Te poteškoće nisu manje nepremostive od onih koje se susreću kad se krene putem formalističkog istraživanja. Do umjetnosti se ne dopire na kraju ekskluzivne analize znakova koje ona upotrebljava, i ona također ne predstavlja proizvod igre lične imaginacije, izdvojene iz nadležstva civilizatorne sredine — koja uostalom ne može kolektivno nametnuti poniznom prevodiocu teme njegovih kompozicija.

Tako izlazi da se svaka estetika zasnovana na umjetničkoj koncepciji, u kojoj su bilo izraz bilo predstavljanje istaknuti na prvo mjesto, sukobljava s nemogućnostima koje se javljaju i na planu opće problematike uloge što je igra umjetnost u životu zajednice i na planu neposredne analize djelâ. Primjećuje se, najzad, da ni psihologija stvaralačke jedinice, ni određivanje jednostavnog odnošenja između umjetnika i društva, ili između likovnog predmeta i stvarnosti — drugačije rečeno dijalektika stvarnog i imaginarnog — ne dopuštaju rješavanje poteškoća.

U vezi s teorijama koje su formulirali jedan Matisse ili jedan Granet, ustanovili smo važnost zamjene pojma slike kao objektivne jednakovrijednosti ili simboličnog supstituta predstavljene stvari pojmom slike-releja. Zapamtili smo, isto tako, u vezi s Granetovim tezama o jezicima Dalekog istoka, zanimljivost teorije znaka gledanog ne u svojstvu svjedoka stvarnosti već svjedoka ustrojstvenog htijenja socijaliziranog perceptivnog polja, u funkciji redotvorne djelatnosti duha. Polazeći od tih opažanja, izdvajanje jedne metode istraživanja pogodne da nas dovede do obnovljenog tumačenja likovnog znaka čini se moguće, tumačenja koje se dakle oslanja na dvije činjenice: plastički znak nije ni u izražajnoj ni u predstavljačkoj službi vrijednosti svojstvenih stvaralačkom duhu ili svijetu, on je u službi oličavanja, on je figurativan; plastički se znak pojavljuje na završetku procesa u isto vrijeme umne i manualne djelatnosti, u kojem se susreću elementi ne samo dvaju sudionika — stvarnosti i imaginarnosti, već triju — opaženog, stvarnosti i imaginarnosti. Zbog toga što je plastički znak mjesto susretanja i međusobnog miješanja elemenata tih triju kategorija, on nije ni samo izražajan (imaginaran i individualan), ni reprezentativan (stvaran i kolektivan), već isto tako figurativan (vezan s optičkim zakonitostima mozga i zakonitostima tehnika stvaranja znaka kao takvog).

Višesmislenost umjetnosti — i znaka koji je nosi komunicirajući je — ima suštinsko značenje. Likovni znak je mjesto susretanja vrijednosti neizmjereno bogatijih no što se zamišlja kad se ostaje kod toga da se on promatra kao ekvivalent — u drugim oblicima — znakova ili slika sposobnih da ga zamijene. Umjetnost je sredina u kojoj se susreću i kombiniraju dje-

latne sile. Ona sadrži u isto vrijeme obnovljenje duha i stvari. Moramo je izučavati kroz nju samu, jer pruža mogućnost raščinjavanja stvarnosti prema posebnim načinima sagledavanja. Umjetnost je oličavajuća ne zato što predstavlja ogledalo stvarnosti, vjerno neposrednom opažanju ili institucionaliziranoj predodžbi, već stoga što stavlja na raspolaganje pojedincima i zajednicama oruđe prikladno za istraživanje svijeta i misli, prikladno da u isto vrijeme, kako se i samo razvija, izrekne učinjena opažanja i hipotetička pravila uzročnosti koja bez prestanka iznova otpočinju dvostruko i usporedno istraživanje poimanja i očitovanja, čime se ostvaruje određeno, u povijesti uvijek više ili manje prisutno, svojstvo.

Čini se da u ovom času razvoj našeg izučavanja slijedi nekoliko putova, od kojih su pojedini detaljnije ilustrirani u nekoliko studija uključenih u ovo djelo, dok drugi još čekaju strpljiv pristup. Teorija likovnog predmeta i oblika, teorija slike, teorija prostora i teorija govora treba po svoj prilici da daju najvažnija gledišta odakle će krenuti istraživanje namijenjeno zasni vanju u isto vrijeme sociološkog i estetskog pristupa umjetničkom djelu.

Studiju likovnog predmeta posvećen je čitav niz istraživanja koja su sabrana u ovoj knjizi; ali, potrebno je racionalizirati raspravljanje. Napomenimo, prije svega, da pojam likovnog predmeta nije ništa drugo do proširenje pojma civilizacijskog predmeta, koji opet potječe od sociologa. Ne može se, istina, prikriti da taj pojam i danas pobuđuje ljutite rezerve. Nije prošlo mnogo godina otkako je Jean Marx u djelu izvanrednom i u smislu metoda i u smislu sadržaja izučavao problem Graala, podvrgavajući analizi odnose između određenih predmeta legende — pladanj, koplje, itd. — i realističkih temelja poetskog spjeva koji otkriva određeno civilizacijsko stanje.³ Te analize bijahu kao stvorene da izazovu gnušanje pokojnog Edmonda Farala, veoma pravovjernog i isključivo knjiškog komentatora legende. Duhovna uskogrudost koja je odlikovala osrednjeg eruditu kakav je bio Faral dovoljno je poznata a da bismo se čudili grubosti i naivnosti jednog napada koji zavređuje spomena jedino zato što ukazuje na još živu vrijednost osporenog pojma. Za čovjeka poput Edmonda Farala koplje je koplje, a pladanj samo pladanj. Slika, predmet, riječ označuju stvar na osnovu jedne potpuno proizvoljne konvencije, ali koja, kad je jednom ustanovljena, određuje neposredan odnos po kojem dolazi do savršenog i definitivnog pokrivanja riječi i ideje. Iz toga slijedi da se

raspoređujući riječi upravlja idejama, i obrnuto. Nesuvislo je, dakle, govoriti o civilizacijskim predmetima, jer predmeti nisu odvojivi od vlastitoga stvarnog oslonca, pa, prema tome, ne mogu postojati u imaginarnoj ili figurativnoj stvarnosti. Faralovo stajalište predstavlja posljednju riječ lingvističkog realizma u najprimitivnijem obliku koji postoji. Njegova je zasluga što nam privlači pažnju na istinski domet problema potaknutog postojanjem civilizacijskih predmeta i različitim prosedeima označavanja pomoću kojih njima upravljamo.

Imajući na umu ulogu koju će igrati pojam likovnog predmeta na narednim stranicama, čini se da je pravi čas da mu preciziramo smisao. Kao što je bilo rečeno, sociolozi su nam, napose etnografi, pomogli da ga izvedemo polazeći od pojma civilizacijskog predmeta, koji toliko razdražuje Farala. Upravo sam pročitao jedan tekst Georges Balandiera koji ilustrira u isto vrijeme način na koji svatko tko se trudi da prouči u svoj dubini određeno društvo dođe do pojma civilizacijskog predmeta i nelagodu koja spopada nestručnjaka pred likovnim djelom, zbog nedostatka teorije plastičkog jezika koja je sada na snazi. U *Dvo-likoj Africi* Balandier nam opisuje svoj susret s inicijatičkim maskama crnačkih zajednica na samom terenu.⁴ »Mrzim predmete, naročito one koji se gledaju kao umjetnički proizvodi . . . predmete u vitrini, jednako nemoćne pred posjetiocima kao i mrtvaci pred svjetinom na Svsvete . . . Mi raspolažemo neograničenom mogućnošću da ih promatramo i da se s njima ophodimo po vlastitoj volji. Oni postaju izlike.« To je optužba naše nastave o umjetnosti. Balandier, nadalje, upozorava na svojevršni mentalni lopovluk što ga čine novi muzeji — u Neuchâtelu, npr., ili Muzej Correr u Veneciji — gdje nekulturne šeprtlje misle »dati glasa« stvarima uklapajući ih u najjednostavnije sheme povijesnog tumačenja. Kao da je umjetnost stvarana da ilustrira školske priručnike! Razoružanim predmetima ne preostaje ništa do savršene pasivnosti, sve je prema njima dopušteno — dodaje Balandier. Tako crnačka umjetnost, koja je služila kao cement zajednica, postaje simbolom savršenog podrivanja. S autorom se slažem manje kad podmeće na više mjesta kako je slabost predmeta u tome što nam ostavlja slobodu da ga tumačimo po vlastitoj volji. Ne može se na autora nekog teksta prebaciti odgovornost za krivotvorenje smisla koje čine njegovi prevodioci. Ako je moguć, ovisno o različitim korisnicima, veći broj tumačenja nekog predmeta, to neće reći da je njegovo prvo značenje slobodno i da su sva ostala neopravdana. To je isto kao kad bi se reklo da se neki jezik može čitati kako se poželi; i u umjetnosti postoje pravila dešifriranja.

Uostalom, tekst G. Balandiera treba čitati dalje. Jer, nakon petnaest stranica on nam pripovijeda o svom

3

Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris 1952.

4

G. Balandier, *Afrique ambiguë*, Plon, Paris, 1957.

pomirenju s predmetom, dajući nam definiciju umjetničkog predmeta — civilizacijskog predmeta, najbolju koju poznajem. Pošto je otišao na lice mjesta u Afriku, naš je autor, doista, pronašao svoje komade iz vitrine u živom kontekstu. Ne da bi običaji i upotrebe ostali netaknuti u toj dvolikoj Africi o kojoj nam govori, već se nađe još dovoljno tradicija da se umjetnički predmeti, posebno maske, mogu vidjeti kako služe — čak i ako su predstavljajući prestali vjerovati u obrede, pa više idu za zaradom nego za milošću bogova. Očigledan dokaz činjenice da predmet pruža više prinudnih značenja u različitim trenucima svoga postojanja u ljudskom društvu. Potom slijedi jedna stranica iz piščeva pera koja u isto vrijeme daje potpunu definiciju civilizacijskog predmeta i opravdava mjesto koje ovdje pridajemo problemu predmeta. »Društvo maski teži sve više službi konzerviranja. Ono svjedoči. Služi idealiziranju prošlosti... Predstavlja arhive jednog naroda koji, ne poznavajući pismo, nije mogao zabilježiti vlastitu povijest u bibliotekama. Nailazimo na tragove pretrpljenih utjecaja: drugorazredne maske sačinjavaju, uistinu, čitavu konstelaciju koja otkriva sudanske, liberijske, eburnjanske* doprinose toj kompozitivnoj civilizaciji. U njima se još čitaju drevni moralni i politički kodeksi, koje su svećenici bili dužni održavati... Oni oko sebe organiziraju društveni život... Održavaju jedan utvrđeni društveni poredak u isto vrijeme dok su same proizvod meditiranja o njemu... Pobuđuju estetske emocije... Pružaju u isti mah i odraz društva i odraz slike što je čovjek stvara o sebi za samog sebe. U tom smislu oni stoje kao proizvodi uzbuđenja i agenti provokatori snažnih uzbuđenja. Društvo maski stoji kao rastvorena knjiga mudrosti naroda bez pisanih djela i bez monumentalnih kreacija... Maske dopuštaju isto tako prividne bjegove... Umjetnost želi biti izražajna u isto vrijeme kad i materijalna podloga tačno određene društvene organizacije. Ona »markira« oruđa i obrede zadužene za čuvanje te organizacije. Ona je opravdava šireći »pismo« pojmljivo svima, koje omogućava objašnjenje propisanih ponašanja.« Posljednja rečenica zvuči optimistički i, baš tako, svaki plastički jezik zahtijeva u jednakoj mjeri kao i verbalni jezici kulturu i reprezentativno tumačenje društvenih vrednota danog trenutka. Takav kakav je, ovaj ulomak pravo pokazuje uklapanje likovnog predmeta u kodove kojih je odgonetavanje neophodno potrebno za upoznavanje jednog društva, čak i onda kada to društvo u isto vrijeme posjeduje druge institucionalizirane jezike. Naglašava, osim toga, izvanrednu nedostatnost našeg obrazovanja i posljedice sadašnje neprisutnosti historičara umjetnosti.

Čim se jedan likovni znak ne iscrpljuje u jednostavnom dokumentarnom crtežu, koji predstavlja jedan u korisne svrhe izdvojeni predmet, on utvrđuje odabrane

*

Tj. s Obaie slonovače (prim. prev.)

crte institucionaliziranog predmeta koji predstavlja civilizacijski predmet. Doista, svaka predstava linijom ili bojom jednog izdvojenog elementa vanjskog svijeta podrazumijeva odabiranje. Na dvodimenzionalnu površinu ne prenosi se bez razlike bilo koji element svijeta. Izdvajaju se određeni elementi koji manje upućuju na predmet nego na interes koji on za umjetnika predstavlja, jednako kao i za njegovu okolinu. Kad Holandezi ili Španjolci u XVII st. slikaju mrtve prirode, mi ne vidimo samo posude ili plodove i cvijeće, već isto tako ukupnost razloga zbog kojih se tim umjetnicima činilo zanimljivim predstaviti nam tako grupirane fragmente stvarnosti neovisno o svakoj drugoj okolini. Svaki se predmet manje uklapa u kontekst čovjek—priroda nego u kontekst čovjek—društvo. Tako svaka malo istančanija analiza umjetničkog djela ovisi o poznavanju određenog društva i pruža elemente informacije neophodne potrebne za upoznavanje dotičnog društva. Općenito uzevši, može se kazati da nam svako likovno djelo pruža svjedočanstvo koje se odnosi na jedan ili na više civilizacijskih predmeta.

Taj će pojam biti precizan u nastavku našeg rada. Ali važno je imati na umu još jedan teoretski element koji baca svjetlo na prirodu likovnog znaka, precizirajući način na koji se uspostavlja dodiri između stvarnog sastojka koji gradi znak i njegovog sadržaja značenja u isto vrijeme originalnog i zajedničkog, tj. socijaliziranog. Likovni znak ne predstavlja nikada dvojnika, ekvivalent jednog elementa izlučenog iz stvarnosti; on materijalizira određeno gledište, znači da nužno sadrži vrijednosno prosuđivanje, što iznova uspostavlja razlikovanje znaka i njegova značenja, ili, drugim riječima, vodi razlikovanju likovnog predmeta od predmeta-izlike i znaka koji ga materijaliziraju. Višesmislenost je ono, ponovimo, što apsolutno obilježava svaki likovni znak. Višesmislenost stoga što se znak nikad ne podudara sa stvari koju umjetnik vidi, stoga što se znak nikad ne podudara s onim što vidi i razumije gledalac, stoga što je znak po definiciji utvrđen i jedinstven, a što je, također po definiciji, tumačenje mnogostruko i nestalno. Tako se ponovo dotičemo pojma znaka-releja, kojega važnost nikad nije dovoljno istaknuta. Ali ta dvosmislenost isto tako ističe razmak koji se širi između oblika i sadržaja svakoga znaka, svakoga likovnog predmeta. Svako čitanje, svaka interpretacija pridaje znaku značenja koja ga nadilaze; propušta, za uzvrat, druga značenja koja je autor unio u tvorački čin predmeta, pa i sva ostala značenja što su mu ih bili dali drugi čitaoci.

Ukratko, razlučenje znaka i likovnog predmeta temelj je svake mogućnosti misaonog pronicanja umjetnosti. Ako se ne shvati postojanje odvojenosti između predstavljene stvari i njena značenja, znak se ne može pročitati. I upravo to se događa većini komentatora likovnog znaka. U onom što predstavlja polivalentan i višesmislen sistem oni dešifriraju jedan

element koji poistovećuju s predmetom — kod njih obično obilježen određenim fenomenom, pa polazeći od te verbalne slike razvijaju ciklus tumačenja koji s djelom nema više ništa zajedničko jer su iz njega izdvojili jedan sastavni dio a da mu nisu uočili ustrojstvo. Tako oni razbijaju koherentnost djela i vezu koja postoji između znaka i društva čije multidimenzionalne vrijednosti transponira. Eto zbog čega je tako važno razvijati metodu čitanja i izvorne analize umjetničkih djela. Nema nikakve sumnje da ćemo na kraju poduzetog napora uspjeti uočiti i objasniti dosta veza i vrijednosti neophodno potrebnih za razumijevanje složenih sistema razmjene i ustaljivanja u danom društvu. Bit ćemo tada nesumnjivo daleko od jedne sociologije koja se odaje sada pomodnoj igri testova koji opravdavaju pretpostavke stvorene neovisno o svakom izvornom izučavanju likovnih postupaka, putem kojih se jedno društvo opskrbljuje u isto vrijeme prepoznatljivim i višeznačnim modelima. Različit od predmeta kao i od znaka ograničenih na njihovu tvarnu sadržinu, likovni je predmet u punom smislu riječi civilizacijski predmet. U svim se civilizacijama opaža postojanje materijalnih predmeta opterećenih značenjima koja ih odvrćaju od njihove prvotne upotrebe, a da ne izmijene njihov izgled. Koplje iz legende o Graalu također je koplje ratnika, ono je jednako tako koplje centuriona Longina koji je probo, priča se, slabinu jednog raspetog čovjeka, izdignutog nad naslaganim gredama, što je od toga časa prestalo podsjećati na mučenje roba da bi u očima nekih ljudskih skupina poprimilo značenje najuzvišenijih vrijednosti misli, prizivajući u isto vrijeme u uobrazilji pojavu određenog ciklusa slika, u kojima se povijest miješa s legendom a misticizam s konkretnošću. Svako društvo i unutar svakog društva svaka skupina ljudi povezanih svojim profesionalnim ili društvenim djelatnostima posjeduje i obnavlja svoje civilizacijske predmete posredstvom svojih pjesnika i umjetnika, jednako kao i posredstvom svojih stvaralaca institucija i zanatlija. Beskrajan je popis koji valja započeti da bi se ispostavila, naravno, ne lista civilizacijskih predmeta — to predstavlja mit cjelokupne povijesti — već oni važniji uzorci koji su se u različitim povijesnim razdobljima nametnuli i na osnovi kojih se još uspostavljaju razmjene misli među ljudima; oni bez znakova ne bi imali ni povijesti, ni znanja, ni institucija, ni uvjerenja.

Za početak takva izučavanja ne smije se zaboraviti da je svaki predmet, svaki proizvod ljudske djelatnosti mjesto ukrštavanja materijalnih i zamišljajnih aktivnosti a ne dvojniki izvanjske stvarnosti. Umjetnički predmeti nisu samo radovi specijalno sačinjeni u svrhu luksuza i zabavljanja. Svi oblici ljudske djelatnosti mogu poslužiti kao oslonac htijenju značenja. Ni vanjski izgled, ni namjena predmeta ne daju mu njegovu izražajnu moć. Daje mu je način na koji je bio učinjen i na koji je uvršten u određeni sistem. Postoje upotrebnici predmeti koji predstavljaju umjetnička djela

i koji označuju vrednote važne za upoznavanje sredine; postoje slike i kipovi koji ne označuju ništa i koji, na kraju krajeva, nisu umjetnička djela, a ni civilizacijski predmeti. Ne leži li upravo u tome dokaz društvenog angažiranja umjetnosti, te, prema tome, prvorazrednog značenja vezanog uz upoznavanje društvenih zajednica pomoću njenog odgonetavanja? Vanjska svrhovitost ne daje predmetu vrsnoću umjetničkog djela i civilizacijskog predmeta. Svaki put kad neki predmet predstavlja shemu dovoljno bogatu ustrojstvom perceptivnog polja, tj. raspoređivanjem nerazgovijetnog opažajnog kontinuuma s obzirom na dodjeljivanje upotrebnih ili reprezentativnih vrednota, bit će riječ o umjetničkom djelu. Umjetnost ne prebiva nužno u djelima koja ističu ljepotu kao svrhu. Ne samo da nije dovoljno htjeti stvoriti pa da bi se u tom uspjelo, već je iluzija i samo vjerovanje da je ljepotu moguće neposredno stvarati. Lijepim smatramo djela najispunjenija smislom, ona koja a p o s t e r i o r i nose u sebi najviše vrijednosti jedne kulture kako na području tehnika tako i na području ideja. Lijepo ne prethodi djelu; nije ustaljeno i ne čini finalnost. Umjetnost podaje dodatno značenje predmetima čiji modus postojanja nije njome određen. To vrijedi podjednako za čiste proizvode imaginacije, kao i za materijalne predmete koje je određeno društvo učinilo nosiocima poruke. Likovni predmeti, najzad, nisu neobavezniji od nekog algebarskog ili geometrijskog znaka. Da bi postao svjestan vlastitih sposobnosti središnja izvanjskog svijeta, čovjek osjeća potrebu za ustaljivanjem pokreta svoje misli i za stvaranjem znakovnih kodova. Zato što umjetnost predstavlja jednu granu duhovne djelatnosti, mi smo iznenađeni, da je ponekad razabiremo kroz civilizacijske predmete koji služe u druge svrhe, a ponekad kroz čisto imaginarne sisteme bilježenja. Na nama je da jednu posebnu djelatnost, u kojoj čista spekulativna ostvarenja i gotovo korisnosni radovi predstavljaju dva krajnja slučaja, uspostavimo u njenu jedinstvu. Ponovimo da likovno mišljenje predstavlja određenu sposobnost, ljudsku moć koja se nužno očituje kroz materiju, ali koja se ni u kom slučaju ne može promatrati bilo kao izradba bilo kao čista intuicija.

*

Malo temeljitije razmišljanje o prirodi likovnog predmeta dovelo nas je do definicije uloge Oblika. Općenito uzevši, dosad smo pred očima imali prije oblike nego Oblik. Krenuli smo od misli da se potpuno djelo odlikuje savršenom podudarnošću sadržaja i izraza, pa smo na osnovi te ideje razmišljali o tome kako umjetnosti ponavljaju izdvojene elemente stvarnog svijeta, vjernije ili manje vjerno, koje se mi trudimo odgonetnuti i s manje ili više uspjeha zapamtiti.

Kad se sve uzme u obzir, svaka klasična teorija Oblika nosi u sebi namjeru da nas osposobi za otkrivanje određenih poredaka, koji ne odgovaraju strukturama duha već strukturama stvarnosti. Često je sasvim jasno da u umjetnostima postoje elementi koji, kao što je slučaj s arhitekturom, predstavljaju stvarne dijelove čvrsto povezane sa stvarnošću koja nas okružuje, ili pak, kao što je slučaj s likovnim umjetnostima, vjerno oponašanje predmeta ili izgleda posredovanog svijeta gdje živimo. Ali se isto tako umjetnički Oblik može često definirati s posve drugačijeg gledišta.

Oblik jednog djela ne predstavljaju pojedinosti, predstavlja ga cjelina. Oblik nije vezan uz sastavne dijelove, oni su u većini slučajeva podložni zamjeni. Otkriće uloge koja dopada igrama zamjene u nastajanju jedne organizirane cjeline predstavlja bez ikakve sumnje veoma dragocjen dokumentarni činilac za proučavanje stilova. Međutim, Oblik nije zbir pojedinosti uključenih u cjelinu koja čini djelo, on se ne odnosi na razinu elemenata i sadržaja, već na razinu načela, to će reći struktura. On se poistovećuje s ustrojstvenom Shemom koja navodi slaganje elemenata, koji su izabrani kao značajni ne na osnovi svoje sukladnosti s raznorodnim uzorima uvučenim izvana već s obzirom na njihovu povezanost s vlastitim zakonima ustrojstvene Sheme. Oblik dakle nije vezan uz poticaje porijeklom iz izvanjskog svijeta — koji pripadaju području opažanja — već uz koheziona načela sistema, uz problematiku imaginarnog. On ne određuje izbor ove ili one pojedinosti, već svojstva. On nam pokazuje pravila koja su dovela do hotimičnog odvajanja elemenata, ne na osnovi želje za priznanjem određene datosti, već na osnovi želje za organiziranjem interpretativnog sistema određenog poretka pojava.

Ne otkrivaju nam, posve razumljivo, sva umjetnička djela u istom omjeru sile razlučivanja opažajnog polja i svojstva uzročnog razjašnjenja svijeta koji nas okružuje. Valja dakle razlikovati Oblik i oblike. Ponavljanje jednog Oblika, jednog uzora, rađa oblike. Tu kategoriju djela ne treba zanemariti. Ona je neophodna u onolikoj mjeri koliko bi oblik, kad bi ostao izoliran, bio nepriopćiv, budući da je umjetnost društvena činjenica. Pa ipak, dobro je povući naglašenu razliku između značenjâ i načina proučavanja Oblika i oblikâ. Kad umjetnik zamišlja jedan odnos eksplikativne uzročnosti neke nužno socijalizirane pojave svijeta koji nas okružuje, on polazi od onog što sam ja na drugom mjestu nazvao apstraktnim modelom; kad se ograničuje na ponavljanje već stvorenog djela bilo da ga je stvorio on sam ili netko drugi, on polazi od konkretnog modela.⁵ Jedino niz čini da prototip postoji, jer bi on bez niza ostao nepoznato remek-djelo. Mi ne predlažemo sužavanje povijesti umjetnosti na povijest stvaralačkih prototipova Oblikâ. Poznavanje uloge umjetnosti i nje-

ne povijesti zahtijeva istovremeno proučavanje Nizova i Modela. Jedino što je vrlo važno razlikovati dva komplementarna ali međusobno nesvodiva postupka. To je razlog više da se ustraje na sociološkom karakteru jedne discipline posredstvom koje se uočavaju najneposredniji odnosi skupnog i pojedinačnog, jednako kao i nemogućnost da se pojmi jedan svijet neposredno shvatljiv čulima i duhu pojedinca izdvojenog iz okoline, kojoj se on uvijek obraća čim iz neprekidnog vala svojih osjeta izdvoji dijelove značajne za neku njegovu radoznalost ili za neku njegovu osobinu.

Uspostavljanjem temeljne razlike između Oblika i oblikâ polaže se, dakle, međaš za razumijevanje jednog od bitnih obilježja umjetnosti ponovo vraćene u njenu sociološku perspektivu. Čini se opipljivom mogućnost da je promatramo kao istovremeno složen i jedinstven sistem mišljenja, koji ima tako reći svoje razine i koji je pogodan da posluži kao oruđe skupinama diferenciranih jedinki. Tako se umjetnost pojavljuje kao govor u pravom smislu riječi, određen u isto vrijeme strogošću i višeznačnošću, potrebnim da bi poslužio kao relej pojedincima, razdvojenim ali svjesnim vlastite uzajamnosti. Stvarajući posebne znakove, posjedujući vlastita pravila razumijevanja i predstavljanja, umjetnost se pojavljuje uistinu kao jedna od funkcija duha.

Prije nego što priđemo problemima koje nameću njeni prostorni aspekti i prije nego što je suočimo s nekim problemima govora, potrebno je još naglasiti upadljivu sličnost koju tako shvaćena umjetnost pokazuje s matematikom, drugim cjelovitim sistemom mišljenja koji također ima vlastiti jezik — jezik što podliježe pretvorbama i promjenama, u kojem se, kao i u plastičkom jeziku, očituju instancije i vrednote povijesti.

Kao što likovni predmet i Oblik sačinjavaju temelj svakog tumačenja umjetnosti, tako i matematski predmet sačinjava temelj svakog razumijevanja problema matematike. I u jednom i u drugom slučaju kao polazište služi predmet adekvatan znaku koji rada, predmet koji u stvarnosti ima svoje odredbene elemente, ali koji prije nego što će biti korišten biva evociran, uspostavljen u sjećanju. Riječ je, u oba slučaja, o konstrukciji izgrađenoj na dvostrukom podatku čulnog iskustva i čovjekove umne djelatnosti. Osim toga, jasno je da duh ne može razabrati nijedan čulni opažaj izvan razine svijesti i da svaki znakovni sistem ustaljuje i kodificira intelektualiziranu spoznaju. Spoznavanje svijeta događa se samo u duhu. Čim se usvoji misao da matematski ili umjetnički znakovi odgovaraju intelektualiziranoj spoznaji, a ne sirovom podatku čula koja su isključivo angažirana u materiji, pretpostavlja se učešće određene logike, sistema, te se zbog toga javljaju pojmovi reda i kombiniranja, pojmovi jednakovrijednosti, relacije, zahvata, prijenosa. Posljedica toga je da odmah nakon stadija spoznavanja, povezanog s poticajem koji je došao od izvorne konkretnosti, nalazimo stadij apstrahiranja. U tom

smislu noviji razvoji likovne umjetnosti potvrdili su paralelizam opće sudbine umjetnosti i matematike. Tačnije, ne može biti nikako u pitanju provala matematskog mišljenja u plastičko, niti obrnuto, nego dokaz činjenice da likovna misao kao i matematska izražava svojim vlastitim sredstvima opće ponašanje duha tako kako se on razvija, povijesno u povijesti.

Nije riječ o jednostavnoj općoj analogiji između razvoja umjetnosti i matematike. Između dvaju sistema mišljenja koji podjednako i u isto vrijeme rađaju svoje uvijek preispitivane kodove bilježenja, postoji tijesan sinkronizam. Ovdje ćemo se pozivati na radove Georges Bouliganda, posebno na njegov članak o *Matematskom mišljenju* koji je objavljen god. 1954. u glasilu *Journal de Psychologie*. U tom se članku ponovo obrađivala materija jednog izlaganja što ga je pisac održao u uskom krugu istraživača koje sam ja tada okupljao zajedno sa I. Meyersonom. Tu je Bouligand pokazivao kako je matematsko razmišljanje u početku polazilo od dvojne usmjerenosti na operativnu i deduktivnu stranu, tj. od dvostrukog i, u neku ruku, protuslovnog kretanja misli, pošto je rješenje problema pružalo postupke podesne za rješavanje situacija nastalih iz složenosti ljudskog mozga. On je iznio termin mreže koju treba ispitivati, što divno pristaje da se karakterizira postupak umjetnika u stadiju stvaralačkog zamišljanja. Kao što matematičar kojega nam Bouligand pokazuje kombinira sheme predstavljanja i predviđanja, u kojima se stvarnost miješa sa zamišljenim, tako i umjetnik suočava predstavljачke elemente s drugima što pripadaju problematici imaginarnog. U oba slučaja dinamizam misli koja postaje svjesna same sebe, izražavajući se i materijalizirajući se u znakovima-relejima, obuhvaća elemente iskustva i elemente svojstvene logici duha. I ja sam u knjizi posvećenoj djelu Estèvea imao priliku pokazati, rekonstruirajući napredovanje jednog slikareva pokusa, tu dijalektičku izmjenu između elemenata uzetih iz stvarnosti, iz opažanja i iz imaginarnosti.⁶ Stvaranje svakog pojedinog platna podrazumijeva umjetnikovo obrađivanje kombinatorne problematike poticaja koji dolaze iz gledanja i iz sjećanja, skupa sa zahtjevima zanata. Bouligand pak jednako tako podvlači kako Henri Poincaré nije nikad propustao istaknuti važnost tehničke usavršenosti metoda, govoreći u isto vrijeme o temeljnom dinamizmu matematskog mišljenja. Poput umjetnosti matematika posjeduje dualističko obilježje, zahvaljujući čemu jedna i druga misao dopiru do krajnjeg stupnja apstrakcije, ostajući svejedno ukotvljene u stvarnosti. Zahvaljujući tome, i matematski simbolizam kao i likovni simbol ostaju operativni.

Ne samo da dvojno obilježje — apstraktnost i operativnost — podjednako karakterizira umjetnost i matematiku, već i druge zajedničke crte. U oba slu-

čaja problemi razrađeni polazeći od njihova operativnog oblika, prema strogim i dosljedno logičnim tehnikama, završavaju na pojmovima koji dopuštaju vraćanje stvarnosti da bi se postavili novi upiti. Stoga se ove dvije discipline javljaju kao metode za postizanje gipkoće i oštine duha. Rođeni u postupku racionaliziranja, formule i oblici vode povratku stvarnosti, u cilju njena ponovnog ispitivanja i u cilju uzimanja novih elemenata, pogodnih da uđu u kombinaciju, proširujući, u isto vrijeme, krug naših spoznaja i misaone sisteme, kojih bogatstvo i savršenost razvijaju naš duh. Određen sistem mišljenja ne razvija se nužno prema čistoj fikciji, razmjerno tome kako se sistematizira i dospijeva do višeg razvojnog stupnja. On zadržava usvojene vrednote, integrirajući ih jedino u širu problematiku koja bez prestanka prihvaća nove elemente izdvojene iz stvarnosti, pružajući brže i općenitije razjašnjenje svijeta. Euklidova geometrija nije prestala biti istinitom onog dana kad se spoznala mogućnost proširenja matematike na pojmove skupova i cjelina. Uostalom, tog dana zamjenjivanje brojeva i likova — tipova stare matematike — novim zakonima, nije poništilo ni vrijednost tradicionalnih logičkih lanaca ni praktičku istinitost rješenja vezanih s načinima djelovanja koje je čovjek utvrdio. Isto tako razvoj apstraktne umjetnosti nije učinio ni nerazumljivom ni besmislenom staru figurativnu umjetnost. U jednom i u drugom slučaju riječ je o promjeni izbora izdvojenih ćelija iskustva i okolnosti objedinjenja, ali temeljna svojstva koja odgovaraju dispoziciji duha održala su se. Problem prelaženja iz jednog starog koda u novi očitovao se isto tako u obliku izmjenljivih elemenata, supstitucija, transfera i jednakovrijednosti.

Logičke strukture pripadaju mišljenju, opažajni elementi, likovni predmeti ili matematski predmeti pripadaju vanjskom svijetu. Od njega uzajmljujemo nužno svojevolsne elemente, jer mi okolinu odgonetavamo jedino u oblicima socijalizirane misli. Istinski likovni i reprezentativni problem našeg vremena, rođen u naglom poletu novih umjetničkih i matematskih apstrakcija, čini se da je u saznavanju da li otkrivajući nove likovne znakove i nove Sheme mišljenja mi samo mijenjamo formule i oblike, ili pak, u isto vrijeme, pristupamo novim shvaćanjima svijeta. To nas ponovo navodi da postavimo pitanje na koje se tako često navraćamo u toku ovog djela: je li naše vrijeme jedno od rijetkih razdoblja povijesti u kojem su društva uspjela uspostaviti nov dijalog između sebe i svijeta? U toj perspektivi svi pojmovi cjelinâ i strukturâ, redova i zamjenâ, nalaze vlastiti smisao. U takvoj se perspektivi također bolje uočava značenje proučavanja likovnih predmeta, promatranih u strukturalnom i sociološkom obliku u isto vrijeme.

Bilo kako bilo, u isti mah praktičar i logičar, umjetnik predstavlja jedan od ljudskih tipova koji omogućuju da se uoči dalekosežnost problema koje je izbacio na površinu preobražaj naših zajedničkih djelatnosti. A

usporedba njegova postupka, u kojem nastaje Oblik, s ponašanjem matematičara — stvaraoca teorema, ukazuje se veoma plodnom. Ne bi se moglo sumnjati da između razvoja topologije koja nastoji racionalizirati situacione odnose i umjetnosti, napose muzike i apstraktne umjetnosti, ne postoje duboke srodnosti; da postojeći odnosi između stvarnog iskustvenog polja i bilo kojeg likovnog polja nemaju sličnosti s odnosom koji postoji između iskustva i različitih skupova što ih izučava matematika; da se umjetnost ne koristi jednako tako putem — polazeći od globalne intuicije — određenih logičkih mogućnosti, da bi im izvela posljedice, zamislila probleme i pribavila opravdanja. Pored svega toga, tjerati odviše daleko usporedbe bilo bi ne manje proizvoljno. Ako smo se pozvali na primjer matematike da bismo bolje razjasnili prirodu odredbenog procesa iskustva koji vodi do stvaranja likovnog Oblika, nije manje istina da je postupak umjetnika nesvodiv na postupak matematičara. Čitavo to djelo teži upravo tome da pokaže postojanje likovnog mišljenja odvojenog od znanstvenog mišljenja, i koje se koristi znakovnim sistemima različitim od znakova što konotinaju verbalni jezik.

Ponovimo da je cjelina određene civilizacije mreža komplementarnih sila i znanja. Uistinu zanimljiv napor ne sastoji se u otkrivanju postojećih sličnosti između samostalnih oblika mišljenja, već naprotiv u određivanju nesvodive samosvojnosti najvažnijih tipova mišljenja koji stvaraju odgovarajuće sisteme izraza. Govoreći općenito, određena jedinstvenost obilježava djela duha. Ali svako valjano razmatranje daje se primijeniti na općenitosti. Matematska misao pretežno je usmjerena na otkrivanje logičkih struktura mišljenja, pa ne gubeći iz vida nužnu relaciju spram stvarnosti, ona posve ispravno teži isticanju ustrojstva spoznatljivog; likovna misao, pak, usmjerena je pretežno otkrivanju osjećajnih ustrojstava i, napose kad je riječ o likovnim umjetnostima, prema otkrivanju zakonitosti opažanja i integriranja vidnog polja. Ponekad se zaboravlja da svi ljudi ne dobivaju podjednako dio informacija od svih korištenih čula. Najzad, isticanje uskih veza što ih otkrivamo između umjetnosti i znanosti na planu više logike stvorilo bi opasnost prikrivanja duboke izvornosti umjetničkog djela. Ono jedino prvenstveno primjenjuje naš dar vizuelnog promatranja i predstavljanja svijeta, da bi ga prenijelo u tvar u jednom isto tako vizuelnom sistemu znakova. Likovno djelo nije shvatljivije ovisno o tome koliko sudjeluje u apstraktnim zakonitostima transcencije, već naprotiv ovisno o tome koliko objedinjuje čiste logičke vrednote u mreži posredovanih znakova izravno pojmljivih oku drugoga i koji se pozivaju na njegovo iskustvo. Tako još jednom dolazimo do definicije likovnog predmeta čija sudbina nije u predstavljanju svijeta, nego u ilustriranju vrednota kulture.

*

Na tom stupnju razmišljanja postaje jasno da nas problem likovnog predmeta i problem Oblika dovode do razmatranja problema slike. Ovdje, naravno, ne može doći u obzir raspravljanje o teorijama koje u slici gledaju dvojnika stvarnosti. Jer tu je riječ o lažnom problemu, budući da je jasno da sličnost likovnog djela s nekim odabranim oblicima stvarnosti čini proizvod umjetnosti a ne učinak mehanizma prenošenja koji u sebi sadrži antropomorfnu viziju prirode. Međutim, daleko od toga da bi obilježja umjetničke slike bila tačno određena. Brka li se figurativna slika s mentalnom slikom? Je li njena uloga u tome da ono što je odsutno učini prisutnim? Ali u tom slučaju ona bi ponovo bila samo neka vrsta supstituta poretka i prirodnih opažaja. Ne bi li i likovni znak našao sebi dvojnika u stvarnosti? U tom slučaju uloga imaginarnog u isto vrijeme se svodi na ništa. Umjetnik se pretvara u »majmuna prirode«, prisiljen da je ponavlja a da u nju ne ulaže vrijednosti. Je li likovna slika, naprotiv, neka vrsta razumskog bića, samo pojmovno realna, podjednako različita od znakova utvrđenih na stvarnom osloncu i mentalnih predodžbi stvaraoca i gledalaca? Tu je sporno tumačenje pojma znakareleja, jer ono pridaje neku vrstu fenomenološke stvarnosti onom što iz jednog drugog ugla rasuđivanja izlazi samo kao instrument, kao oruđe. Likovna slika, kao i zvučna slika, zacijelo je stvarna, ne posjedujući svejedno samostalnost koja bi je učinila različitom od predodžaba što se javljaju na razini svijesti. Svaka slika sadrži združene jedan pojam i jedan znak. Izdvojeno promatrati znak, pa onda pojam, nije ispravno. Svedena na znak slika nema značenja. Može li se onda promatrati slika kao da pripada svijetu sjećanja, drugim riječima pamćenja? Ali ne mora li se baš obratno zadržati na tome što ona dopušta da se preinače činjenice sačuvane u pamćenju i da im se daje aktivna vrijednost interpretacije? Ne treba li, osim toga, voditi računa o činjenici što umjetnost putem slike formira predmete koji nisu istovetni s dvostrukim, prijašnjim i sadašnjim, iskustvom stvaraoca i koji mogu biti prepoznati od drugih pojedinaca kao uračunljivi u njihovo vlastito iskustvo, pojedinaca koje od stvaraoca razdvaja sve, uključujući i prošlost? Vidimo zapravo kako se u slici kombiniraju senzomotorički postupci — kretnje — i predodžbe. Ako je po svojim sastojcima slika odraz osobnog koliko i zajedničkog iskustva određenog broja pojedinaca, po svojoj suštini ona je naprotiv nastanak, stvaranje svijeta, ne svijeta apsolutnog kao što se uvijek kaže, već svijeta irealnog i u svakom trenutku podložnog izobličenju, dovoljno maštovitog da bi bio podatljiv i tako opremljen vrlo raznolikim sadržajima, s jedinim uvjetom poštivanja nekoliko njegovih elemenata, napose njegovih asocijativnih shema.

Moramo povući razliku između likovnog predmeta i slike, tj. između medija i predodžbe. Od trenutka kad se odstrani pojam slike podložne poistovećenju bilo s nekom konkretnom stvarnošću bilo s nekim ustaljenim i personaliziranim sjećanjem, čim smo je shvatili kao proizvod određenog izrađivanja, lakše uočavamo njene odnose s likovnim predmetom. On pak predstavlja materijalnu i utvrđenu podlogu koja služi kao oslonac stvaraocu likovnog znaka i gledaocu. Slika se ne nalazi u stalnom odredbenom odnosu sa znakom. Na jednom te istom predmetu ona se toliko puta mijenja koliko ima gledalaca. Ona nije postojanija od tumačenja. Ona čini jedan od bitnih elemenata temeljne višeznačnosti likovnog djela. Ona se, najzad, ne nalazi na predmetu, na mediju, već u duhu onih koji se predmetom koriste.

Uspostavljajući razlikovanje između slike i njena oslonca — koji predstavlja likovni predmet u pravom smislu riječi — otvara se mogućnost psihološkog pristupa umjetnosti. Od trenutka kad se ispostavilo da je dijalektika stvarnog i imaginarnog samo prvi, veoma grubi pristup teoriji likovne umjetnosti, postaje nemoguće vjerovati u slaganje interpretativnih shema jednog djelića tako reći prevrtljivog svijeta, s konačnim zakonima po sebi shvaćene prirode. S druge strane, vidjeli smo, ako se slika i razlikuje od skupa znakova koji čine djelo, ili ispravnije likovni predmet koji se nudi našoj pažnji, ne bi se opet moglo pomisliti da postoji, neovisno o znakovima i tvornim elementima, neka vrsta sablasne realnosti odvojene od svakog oslonca koja lebdi u prostoru i na koju se odnosi naše opažanje. Relej između stvaraočeva duha i duha gledalaca čini cjelokupnost znakova utvrđenih na jednom osloncu. Samo slike koje se nalaze u duhu postoje izvan tog releja. Dijalektika opaženog, stvarnog i imaginarnog obuhvaća pojam znaka-releja, ona ne iziskuje umetanje dodatnog člana.

Kao što smo kazali, razdvojena od likovnog predmeta slika nas uvodi u područje psihologije. Ona se ne izdvaja iz sistema poimanja zahvaljujući kojima materijalni znaci, sastavni dijelovi likovnog predmeta, čine prenosivim imaginarnu misli. Ali dok se proučavanje likovnog predmeta oslanja na analizu postupaka, sredstava i tehnika što ih je primijenio umjetnik da bi sliku iskrslu u svom duhu preveo u materiju, analiza same slike iziskuje rekonstruiranje shema mišljenja koje su stvaraoca navele da u vlastitom duhu ostvari određen spoj, ne znakova već elemenata u isto vrijeme izvučenih iz vlastitih sjećanja, iz sjećanja drugih, iz svojih trenutačnih osjeta, međusobno povezanih relacionim lancima koji u sebi nose tačno određene sisteme združivanja i uzročnosti dostupne okolini. Ako slika u tom smislu i posve stvarno predstavlja, kako je rečeno, mjesto na kojem se integriraju vremenske i uzročne relacije, ne mogu se uporabiti zakoni mjesta, vremena i uzročnosti jednostavno prebaciti na mjesto, vrijeme i uzročnost slike. Nešto

umjetnošću uistinu nastaje: likovni predmet koji ima zajedničkih elemenata i s iskustvom i sa shemama operativnog mišljenja, ali ih on sjedinjuje u druge organizme, opremljene njihovim vlastitim zakonitostima i do u beskraj obnovljivim oblicima postojanja. Cilj je sociologije umjetnosti da opiše, s jedne strane, nizove već poznatih likovnih predmeta, pokazujući kako elementi od kojih su sazdani pripadaju određenim civilizacijskim sredinama, i da, s druge strane, ustanovi pravila združivanja prema kojima su virtualne slike priopćive među pojedincima, otkrivajući u isto vrijeme zakone sadržane u likovnim predmetima i zakone duha.

Tako pojmovi mjesta, prostora, vremena i uzročnosti poprimaju nov smisao. Ovisno o tome tumačimo li ih s obzirom na vlastitu nutarnju koheziju slike-releja, ili ih uvodimo radi ispitivanja razumskih sistema koji osiguravaju imaginarnu koheziju djela određenog svijeta, osiguravajući mu u isto vrijeme komunikativnu vrijednost, navedeni se pojmovi javljaju u dvostrukom obliku. Djelo, slika uistinu je mjesto u fizičkom smislu riječi, koje je smišljeno omeđio stvaralac i napravio prema postojećim pravilima, ali ona je također mjesto u apstraktnom smislu, posjedujući i na tom planu isto tako tačna konvencionalna pravila.

Osim toga, poimanje imaginarnog mjesta iziskuje manje izoštrenosti nego poimanje prostora, vremena i uzročnosti. Bitno je u početku naglasiti da je bilo koja analiza nemoguća ako se nema na umu da konačni rad, dovršeno djelo nikad nije tačno jednak ekvivalent slike — ili slikâ — koje su upravljale stvaraočevim radom, te da isto tako ne postoji potpuna suglasnost između likovnog predmeta i slika koje se javljaju u duhu gledaoca. Mehanizmi koji omogućuju čitanje i tumačenje likovnih sistema nužno su analogijski, a nisu projekcioni. Mi još imamo u glavi sliku Albertijeve zarubljene piramide, pojačane tekućom upotrebom tamne komore za bilježenje dijelova vidnog kontinuuma. I, kao što je bilo potrebno pet stotina godina da bi se Albertijeva intuicija nametnula našem duhu kao prirodni zakon, mora se isto tako pretpostaviti da će biti nužno sačekati nekoliko naraštaja prije nego što društva usvoje novu zamisao o ulozi slike. Podrazumijevajući, naravno, da umjetnici u međuvremenu neće propustiti da razvijaju intuitivnim putovima nove mogućnosti koje je vlastitom praksom i genijem pred našim očima načelo nekoliko njih. Nov se jezik ne rađa kao posljedica semantičkog razmišljanja.

Ovdje nije mjesto da se u pojedinostima raspravlja o oblicima i o značenju prostora i vremena kao koordinatama likovne slike. Pokušavajući ispitati uvjete koji čine mogućim sociološki pristup umjetničkom djelu prebaciti ćemo težište na druga obilježja. Na nužno razlikovanje sličnog i istovetnog — u ovoj smo knjizi jednu studiju posvetili problemu simetrije; na činjenicu da se ne može zamisliti da se jedan sreden si-

stem ustroji sam od sebe, odgovarajući potrebi za spoznavanjem ponikloj u njemu samom, odvojen od skupine određenih jedinki; na činjenicu da je likovni predmet, kad je jednom nastao, postojan, apsolutan, da predstavlja preduvjet za moguće vlastito rukovanje sa strane drugih osim njegova stvaraoca, dok je slika koja se stvara u našem duhu njegovim posredstvom pokretna, podložna uklapanju u bezbrojne sisteme i napose podložna usitnjavanju. Može se reći da nijedan promatrač ne vidi ukupnost bilo koje slike, ali također da svako spoznavanje dodaje likovnom predmetu kao i slici element opravdanja.

Kao što se vidi, mogli bi se izvesti bezbrojni zaključci iz proučavanja slika, kad je ono usporedno s proučavanjem likovnih predmeta koji izazivaju njihovo stvaranje u bezbrojnim duhovima. Bit će isto tako nužno razvijati usporedno proučavanja koja se odnose na ustrojstvo predmeta i na sisteme uzročnosti usko vezane uz prirodu slike, ali ne smećući pri tom s uma da ta pravila uzročnosti variraju ovisno o razdobljima i ljudskim skupinama, te da jedno jedinstveno eksplikativno načelo ne obuhvaća sva djela, niti čak u istom djelu sva moguća tumačenja. Može se, na primjer, pokušati da se odredi neki odnos između prostora i vremena u likovnoj slici općenito. Reći će se da je prostor jedinstven, konkretan, lokativan, konstelirajući, završen, a da je vrijeme diferencijalno, imaginarno, protežno, moguće, nezavršeno; da se prostorom određuju relacije uzročnosti, a vremenom stjecaji sila. Međutim, trenutak kasnije opaziti ćemo da svaki od ta dva termina može po sebi omogućiti određenje svakog niza obrnutih koordinata. Ne može se ustanoviti bezuvjetna povezanost temeljnih svojstava likovne slike i kategorije znakova ma kakvi oni bili. Osobnost pojave koju promatramo upravo je u tome što otjelovljuje elemente koji, također po svom određenju, pripadaju drugim oblicima djelovanja. Djelo takvo kakvo jest jedina je pojmljiva realnost, pa ona služi kao osnova za pozitivna tumačenja. Sadržaji uvijek nadilaze komentare. Prema tome, jedini razuman posao sastoji se u objektivnom promatranju, u povijesti i u dobro zacrtanim ljudskim kontekstima, likovnih predmeta — civilizacijskih predmeta — koji su doista nosili poruku. Svaka čisto spekulativna estetika dovodi do teorije Lijepog. Teorija idealno Lijepog vezana s određenom kulturom može se zamijeniti teorijom Ružnog, ili bilo kojom teorijom što ubilježava prosjek ukusa na ljestvici određenog broja danih društava; tim se putem ne dosežu ustaljena pravila duha, ni produbljena spoznaja odnosâ djela s gledaocima. Vrijedne su jedino studije koje uzimaju za zadatak da u određenom vremenu opišu odnose koji rađaju Oblik, to će reći osobene namjere umjetnika, ili modalitete u kojima taj Oblik tumači društvo.

*

Potrebno je pristupiti još jednom — posljednjem teoretskom problemu. To je problem odnosa likovne umjetnosti i govora. Sve što je primijećeno potvrđuje sposobnost, štaviše predodređenost umjetnosti za opažanja saopćiva drugom, preko interpretativnih sistema smišljeno konkretiziranih u oblicima. Ako smo i isticali ograde s obzirom na izražajnu vrijednost umjetničkih djela, te ograde ne dovode u pitanje — naprotiv! — njihovu moć da izvorne izreze, izvatke iz neprekidnog toka vidnog opažanja, bremenite novododijeljenim vrijednostima, učine saopćivim. Prema tome, sasvim je jasno da umjetnost ispunjava u društvu zadaće slične onima što ih ispunjava govor: izdvajanje prepoznatljivih i organiziranih cjelina stvarnosti, prenošenje informacija.

Izraz poruka sadrži, međutim, posebnu vrijednost. Stvarajući umjetnik se nužno ne brine da otpočne dijalog pridodan njegovu djelu; on proizvodi u namjeri da zadovolji prije svega potrebu konkretiziranja vlastite djelatnosti koja predstavlja specifičnu djelatnost uobličena tvari. Dogodi se, međutim, da on radi po narudžbi da bi u okviru zajednice prenio određenu poruku; ali malokad takva briga potječe od njega. Ono što njega zanima nije poruka, drugim riječima značenje djela svedeno na razumske termine, već je to predmet u kojem se zgušnjava iskustvo i koji se nudi drugom kao element dopunske stvarnosti. Umjetnost je eksperimentalna, operativna, a nije pojmovna. Kad je tumačimo u oblicima poruke, mi je a posteriori i izvana uključujemo u zajedničke vrednote društva. U tom je zacijelo sadržan jedan punopravan zadatak na kojem se zasniva kritika i povijest umjetnosti; ali taj čin ne treba poistovetiti s mehanizmom koji stvara djelo. Cijela ova knjiga želi ustanoviti punopravnost jedne sociologije umjetnosti u punom i izvornom značenju riječi; ipak, njom bi se željela dokazati, prije svega, nužnost primjene metoda koje vode računa o vlastitoj prirodi umjetnosti u tom teškom pothvatu. Suprotstavljamo se svodenju djela na drugorazredna značenja; i kad bi ova knjiga završila na tom da opravda pokušaje učinjene u želji da se izrazima verbalnog jezika tumači ono što je proizvod isto toliko ruku koliko i mozga umjetnika, značilo bi to poraz.

Kad to uzmemo u obzir, ipak je očigledno da postoje istovrsnosti među funkcijama i čak među mehanizmima putem kojih umjetnost i drugi znakovni sistemi označuju i priopćuju vrijednosti unutar određene ljudske sredine. Istinsko proučavanje prosede, prema kojima umjetnost ne izražava već oličava u punom smislu riječi, obuhvatilo bi složeno i široko istraživanje. Ali jednostavna i letimična usporedba likovnog govora

s verbalnim suzila bi i pogrešno usmjerila istraživanje koje bi imalo za cilj stvarno postaviti temelje opće semeiologije društava. Nisu jedino govorni ili pisani jezik i likovni predmeti oni koji nose poruku, saopćavaju sredini, već isto tako kretnje, i, napose, drugi sistemi institucionaliziranih znakova, kao što su matematski ili muzički kodovi. Ne smjeramo ovdje ostvariti tako ambiciozan program. Malobrojni pokušaji poduzimani u tom pravcu završili su neuspješno, jer su njihovi autori redovno išli putem uspoređivanja, trudeći se da prenesu zakone jednog sistema u drugi, što nas uvijek navodi na temeljnu grešku na koju smo se osvrnuli, do toga da se djelima pridaje uloga jednog znaka izabranog u određenom sistemu, da bi se njime očitovao smisao koji prethodi djelu, drugačije rečeno, djelatnosti koja proizvodi taj znak.

Ne može biti govora o usmjeravanju ka općoj semeiologiji slabim sredstvima koja stoje na raspolaganju, tj. prije nego bude pripremljen znatan broj pojedinačnih studija s ciljem da ispostave mehanizme koji na povijesnom planu, ili možda u sadašnjem društvu, daju značenje tipovima djelatnosti što uistinu odgovaraju funkcijama duha. Da bi se ipak olakšalo poimanje usporedbenih problema postavljenih u tako širokom rasponu, čini se shodnim da se ovdje ukratko nabaci nekoliko aspekata odnošenja, a naročito nekoliko nepodudarnosti koje postoje između likovnog i verbalnog govora.

Obratimo najprije pažnju na neprimjereni karakter izraza verbalni jezik, upotreba kojega svjedoči o potpunoj nedovoljnosti sadašnje problematike. Likovni znak i verbalni znak bili bi podjednako nepodobni, jer ako se mi pozivamo na pojam govora, činimo to radi toga da bismo iznijeli na vidjelo institucionalno i povezano — a ne samo referencijalno — obilježje sistema saobraćanja ma kakav on bio. Ne bi se reklo, s druge strane, da su jezikoslovci proveli dovoljno produbljeno ispitivanje odnosa između verbalnog znaka u doslovnom smislu riječi, nosioca akustičke slike i pisanog znaka tako važnog u razvoju jezika. Ta se dva niza znakova uistinu ne pokrivaju. Lingvistika se pomalo opija vlastitim uspjesima; ona ponekad daje dojam da joj je više stalo do kićenja svojeg djela, nego do njegova neprestanog produbljivanja. U svakom slučaju jasno je da govor, nošen bilo akustičkom bilo vizuelnom slikom, uvijek predstavlja društvenu činjenicu i da to isto vrijedi za umjetnost uvijek nošenu optičkom slikom. Odnos između verbalnog jezika i muzike nošene zvučnom slikom ostaje veoma složen, utoliko što nas muzika nužno navodi na razmatranje pojmova prostora, ritma, arhitekture, koji naglašavaju među različitim vrstama izražavanja postojeća međusobna prepletanja. Različite lingvističke, muzičke ili likovne sisteme ne treba zamišljati tako kao da bi svaki od njih zastupao neovisnu funkciju duha. Sve duhovne sposobnosti sudjeluju u nastajanju svih izražajnih sistema. Nije posrijedi problem strogog razlučivanja nego međusobnog djelovanja. Osobitost siste-

ma sastoji se u kombinatornom poretku, a ne u sastavnim dijelovima.

Ostaje da se mnogo učini u cilju utvrđivanja, na razinama veoma različitim, operativnih djelatnosti koje rađaju velike kategorije znakova, a kojima duh raspolaže da bi izražavajući se spoznao sama sebe. Bilo kako mu drago, ono što bez ikakve sumnje obilježava svaki samostojni sistem izražavanja jest sposobnost odabiranja opažanja i istovremenog organiziranja iskustvenog polja koje se koristi cjelokupnim našim svojstvima. Suočen određenim stanjem posebne optičke osjećajnosti s neprekidnom plimom podražaja što ih bilježi njegov vidni živac, umjetnik postupno pokoravajući se dvostrukom pravcu djelovanja: uočiti u nerazgovijetnom prilivu koji ga spopada izdvojive elemente, a zatim ih srediti, materijalno ih ustaliti u predmetima koji se mogu upotrijebiti kao releji sjećanja i podsjetnici podražaja. Kad bi to izdvajanje odgovaralo samo osobnom iskustvu, djelo bi bilo izgubljeno i civilizacija ne bi bilo; naprotiv, u onoliko mjeri koliko umjetnik hvata elemente i drugima uočljive, on zasniva govor. Kasnije se likovni govor, kao i tzv. verbalni govor, ili kao matematski kodovi, razvija, uspijevajući to više što bolje slijedi pravila logičkog mišljenja, utjelovljujući tako plemenite vrednote života i duha u neprestano obnavljanom dodiru iskustva. Poput jezika, poput znanosti brojeva, umjetnost tako stvara riznicu čija bogatstva naraštaji na gomilavaju. Između sirovog iskustva i najuzvišenijih oblika ovog govora uklapaju se svi sistemi koji su više ili manje uspješni; igra relacija i odnosa uspostavlja se među društvima; isto kao i jezik, umjetnost postoji kao jedan od najstalnijih izuma misli. Ali nikad ne treba brkati njenu formalnu stranu i ono što je neprestano zasniva s obzirom na njenu uraslost, ne u stvarnosti već u ljudskom umu. Kao ni jezik, umjetnost ne dovodi do nomenklature. Ona je određen mehanizam, a oslanja se na stanoviti tip osjetljivosti prema svijetu, ali isto tako moć, sposobnost, različitu, nemojmo zaboraviti, od institucije koja nastaje njenim širenjem u povijesti. I time se, također, ona povezuje s govorom, a da se s njim ne pomiješa.

Svi nabrojani elementi dopuštaju da se pokaže kako se umjetnost kroz sva svoja srodstva pojavljuje utjelovljujući u društvenom životu funkciju jednako važnu kao i funkcije kojih su oslon jezici i drugi kodovi što kristaliziraju problematiku imaginarnog. Ali, istodobno, čak i površna usporedba između jezika i umjetnosti otkriva da ona nije svodiva na druge promatrane sisteme, budući da svaki od njih ispunjava specifičnu ulogu čije bi izostajanje otkrilo opasnu saka-tost skupine što bi time bila pogođena. I ovdje ćemo se ograničiti na to da ukažemo na nekoliko posebno uočljivih činjenica.

Jedna stvar prije svih ostalih potpuno razlikuje umjetnost i jezike. Dok se govorna tvar sastoji u onom što jezikoslovci nazivaju govornim lancem, lancem

zvukova koji se nužno nižu jedan za drugim u vremenu, umjetničku tvar čini likovni predmet, jedan skup sastojaka smještenih u ravnini — u likovnom prostoru ili volumenu. Bitna se razlika, međutim, ne krije u toj prvenstvenoj pripadnosti govora i umjetnosti vremenu, s jedne strane, prostoru, s druge; jer, na kraju, prostor i vrijeme prožimaju u promjenljivom omjeru sve sisteme. Čineći međusobno nesvodljivima umjetnost i govor, apsolutnu važnost poprima načelo po kojem se spajaju jedanput pripremljeni elementi, drugim riječima, mnogo više ustrojstvo nego ti elementi.

Na ovom mjestu valja staviti važnu napomenu. Prilikom ispitivanja jednog djela vrlo je osjetljiv problem razmjerno poklanjanje pažnje elementima i ustrojstvu. To zbog toga što, ako je elemente relativno lako otkriti jer se mogu izlučiti, ustrojstva su po definiciji sadržina i po sebi nepodložna prevodenju u tvar neovisno od elemenata koje združuju. Tu su poteškoću iznijeli na vidjelo nedavni pokušaji književne »nove kritike«, čije se preokupacije izvanredno vežu s našim vlastitim istraživanjima. Nedavna teza Jean-Pierrea Richarda Mallarméovim imaginarni svijet predstavlja i po obliku i po suštini najvažniji rad te škole od koje se očekuje napokon preporod tako nevjerojatno zaostale književne kritike. Richardova je nakana bila otkriti sheme mišljenja i sisteme slika koji odaju duboke poticaje pjesnikove stvaralačke svjesti. Njegova se metoda sastojala u izdvajanju »tema« koje, ovisno o vremenskim razdobljima, predstavljaju u neku ruku izražajni materijal kojim se stvaralac služi; temeljne elemente mišljenja i stila kojih gotovo opsesivno vraćanje pruža oruđe govora, usporedive s likovnim elementima koji su posebno dragi pojedinom umjetniku i koji obilježuju njegov »način izradbe« — da se poslužimo jezikom kritike nadahnute kroćanstvom. Ne gubeći iz vida izvanrednu novost i vrlo veliku važnost toga djela, ne mogu se sustegnuti od pomisli kako bi književna kritika dobila kad bi se nadahnula poukom umjetnosti. Knjiga toga pisca pruža sjajan primjer analitičkog razgolićavanja elemenata određenog stila, više nego obilno dokazujući postojanje tih opsesivnih tema koje su u pjesničkoj vrsti jednakovrijednost onoga što su teme ili likovni predmeti u plastičkoj vrsti. Slijedeći pouku koju pruža uska analiza likovnog fakta, čini mi se ipak da bi se razmišljanje moglo povesti još dalje u dva smjera. Najprije i usprkos načelnim tvrdnjama autor dopušta da se pojavljuje neravnoteža između očitovanja tema i struktura. Koliko god je popis tematskih elemenata bogat, blistav, uvjerljiv, toliko strukture ostaju nesigurne, svedene na obrasce uzajmljene od tradicionalne kritike. Na razini struktura — pod čim se misli ne toliko na tehnike ustrojenja koliko na svijest — pisac susreće nasljedne i sociološke taloge koji prožimaju podjednako izraz i osjetljivost pjesnika. U tom se raspoznaje mit podsvijesti i mit jezičkog automatizma.

Spominje se infra-govor, dodiri s elementima sveobuhvatnog života. Ali meni se čini da se strukture mogu shvatiti mnogo pozitivnije i stvaralačkije. Strukture nisu zadane, one čine sisteme koji nastaju u toku određenog postupka, ne logičkog u uobičajenom smislu riječi, već svjesnog, ili bar postupka kontroliranog od umjetnika ma tko on bio. Strukture ne predstavljaju niz virtuelnih obrazaca koje umjetnik u danom trenutku otkriva u dubini sama sebe ili u vlastitoj okolini i koje usvaja da bi upravo vlastitim nadahnućem. Sada se na strukture prenosi realističko-idealističko shvaćanje predmeta koje je stoljećima vladalo u našoj civilizaciji. Kao što ne postoji izvanjski svijet pozitivno ustrojen negdje u neograničenom prostoru i u kojem bi raspored sila što se kreću u svemiru unaprijed postojao na konkretan način, tako da bi čovjek istražujući svijet postupno otkrivao dijelove stvarnosti sukladne vlastitoj prirodi, tako ni u području razumskih bića ne postoji određen repertoar ustrojstvenih obrazaca našeg ponašanja ili naših misli. Reći ćemo još jedanput — čovjek posjeduje sposobnosti, a ne alat zamišljen da služi nekim drugim višim silama. Različitim jezicima mi opisujemo povijest čovječanstva, a ne određujemo svojstva nekog uma odvojenog od našeg. Ne tiče nas se beskrajni poredak svijeta. Djelotvorno mišljenje postoji samo u svjesnom ponašanju duha.

Prema jezikoslovcima govorni znak ima potpuno proizvoljno obilježje te se nikad ne da razabrati trenutak kad je određeno ime dodijeljeno stvarima. To se mišljenje čini pomalo površno, a isto tako tobožnje nedodirljivo obilježje znaka, ili mišljenje da jezik nije kadar dodavati nove temeljne jedinice izgrađenom sistemu. Ali to nije naročito važno. Bitno je u svim usporedbama uvijek pokazati kako različiti sistemi — govor, umjetnost, itd. — međusobno održavaju vrlo tijesne veze, predstavljajući u neku ruku krajnje slučajeve u odnosu na jedan te isti temeljni poticaj, uvjetovan nerazdvojom prirodom duha. Međutim, isto tako je očito da isti elementi, kad uđu u poredak drugih sistema, poprimaju vrijednosti koje ih jedino čine nosiocima značenja. Očito je također da umjetnost i govor primjenjuju spajanje elemenata podjednako izdvojenih iz prostora-vremena po načelima međusobno posve nesvodivim.

Dvije neposredne činjenice privući će nam pažnju. Najprije, dvostruka artikulacija karakteristična za jezike ne vrijedi za umjetnost. U svim slučajevima govorni lanac može biti usitnjen na riječi i foneme i, napokon, sistem govora po kojem je bilo izumljeno pismo oslanja se na činjenicu da je elemenata, upotrijebljenih i međusobno povezanih glasova, sasvim malo, isto tako uostalom kao što su i znaci koji nose pisani jezik veoma malobrojni. Likovno djelo pak nije moguće rastaviti na vlastite sastojke. Svaka se likovna kompozicija podaje višestrukim tumačenjima; elementi sistema bezbrojni su i mogu se obnavljati. Može

se nesumnjivo kazati da slikarstvo upotrebljava mali broj boja, i stvarno postoji tijesna veza između elemenata dobivenih rastvaranjem spektra ili na bazi prirodnih pigmenata, s jedne strane, i jezičnih zvukova i znakova, s druge strane. Ali valja napomenuti da je odsad s otkrivanjem sintetskih boja i miješanjem boja vibracijama u gotovo neograničenom broju i taj element sličnosti nestao. Osim toga, svodenje boja na mali broj sastojaka ne može se izvršiti s oblicima. Upravo to i odlikuje likovni predmet što on stavlja u red elemente nesvodive na određeni rječnik. On još k tome stavlja u red izabrane elemente koji, nasuprot onome što se zbiva u jezicima, nisu svi iste prirode, niti pripadaju istoj razini. Zvučni se lanac odlikuje homogenošću, svojim temeljnim obilježjem, jednako zbog toga što predstavlja kontinuum kao i zbog toga što se koristi elementima istog tipa. Plastički prostor, naprotiv, obuhvaća elemente koji niti su iste razine apstrahiranja, niti iste razine invencije. Bilo koje likovno djelo objedinjuje znakove od kojih jedni predstavljaju gotovo realističko prevođenje opažaja odnosno trenutka, a drugi shematizirane, već razrađene znakove. Postoje svi stupnjevi od fotografske vjernosti stvarnosti do apstrakcije, redajući se od informativne skice do proizvoljnog znaka, i oni se miješaju u jednom te istom djelu. U svim slučajevima djelo postavlja jedan pokraj drugoga nejednako urađene sastavne dijelove. Kad u arapskoj umjetnosti znak teži pismu, ili kad on u nekoliko pokušaja suvremene apstraktne umjetnosti teži samostalnosti i posvemašnjem jedinstvu, moguće je upitati se nije li granica prekoračena, nije li arapska umjetnost svojevrsno pismo i udovoljava li apstrakcija još uvijek vlastitoj funkciji djelatne likovne razrade svijeta. U slijedu ovih stranica naći će se nekoliko studija u kojima se nastojala vrednovati nestalnost toga dijalektičkog odnosa stvarnosti i imaginarnosti, u vezi s nastajanjem likovnih znakova izumljenih u danoj povijesnoj sredini.

Likovni govor ne udružuje samo znakove nejednake razine apstrahiranja već i i znakove različite inventivne razine. Osobitost govora sastoji se u tome što za sve što će kazati upotrebljava najmanji mogući broj elemenata, udružujući ih u kombinatorne sisteme. Osobitost umjetnosti sastoji se naprotiv u neprestanom obnavljaju veza između stvarnosti i imaginarnosti na razini znakova. Drugim riječima, jezik između govornog lanca i čula ne umeće nijedan stupanj apstrahiranja, niti ijedan strukturalni element; umjetnost, međutim, u svako djelo uvodi u pravilu tačke relacije prema stvarnosti. Drugim riječima, svaki put kad stvara svoje djelo umjetnik djelomično iskiva vlastiti alat. On u svakoj prilici istodobno izmišlja oblike i odnos elemenata. Taj se odnos očituje u prostornom suprotstavljanju elemenata, ali isto tako u diferencijalnim vrijednostima izumljenja i apstrahiranja nejednakim kod različitih dijelova.

Iz rečenog proizlazi da je način na koji se može pojmiti likovni predmet posve različit od načina na koji se čuje govorna poruka. On iziskuje obrazovanje i stupanj pažnje posve različite. Ne mijenja se samo ponašanje tvorca poruke, već isto tako djelatnost onoga koji poruku prima. Uslijed nedostatka svijesti o toj posljednjoj činjenici bilo tko sebe smatra sposobnim za komentiranje slika, koje zapravo toliko ljudi ne vidi — u smislu pronicanja poruke sadržane u sistemima znakova, odviše često loše sagledanih i loše protumačenih. Kad se čuje jedan jezik, nastoji se u načelu razdijeliti ga u cilju prepoznavanja konvencionalnih elemenata i u cilju pogađanja izraza uvijek iste prirode koji nose ustaljene pojmovne vrijednosti. Djelatnost rasuđivanja obavlja se zatim uspoređivanjem tih homogenih vrijednosti s osobnim iskustvom subjekta koji govori. Kad se, naprotiv, promatra jedno umjetničko djelo, budući da odnos između opaženih elemenata nije ustaljen, valja najprije istražiti cjelinu likovnog polja, te razlučiti stupanj apstrahiranja i invencije elemenata. U jednom slučaju kao i u drugom primjećuju se samo razlike, ali likovni predmet, koji se naoko otkriva u jednom mahu, u biti iziskuje više aktivne pažnje nego govor. Odnosi dijelova s cjelinom manje su izričiti, pa se dogodi da se ne raspoznaju ili se pogrešno razumiju. Viđeno u svojoj ukupnosti kao jedinstvena cjelina da bi se potpuno otkrilo umjetničko djelo prisiljava oko — i duh — na niz ponovljenih pokreta od pojedinosti ka cjelini, od gledaočeva iskustva ka beskrajno složenijem i uvijenijem iskustvu autora. Dok jedanput saslušana verbalna poruka nestaje a duh obrađuje preneseni pojam, likovni predmet stoji pred očima. Dijalog se započinje s likovnim predmetom, a ne sa stvarnošću; taj predmet nije proizvod nečega po sebi, već jednog pokrenutog i nužno zajedničkog iskustva, uostalom jednako kao i vrijednosti koje promeće govor. Oko raščičava likovno polje, ili se bavi volumenom što ga je umjetnik oblikovao. Prema tome, poimanje predmeta događa se u vremenu isto tako kao i slušanje verbalne poruke. Kako je već rečeno, vrijeme i prostor zajednički su elementi svakoga ljudskog iskustva. Ne može se reći da se jezik razvija u vremenu, a umjetnost u prostoru. Ali tumačenje vremena i prostora, kao i njihova primjena, varira. Nalazeći se pred umjetničkim djelom gledalac je blizak matematičaru. Poput njega, da bi vezao svoju pažnju, služi se predmetom izrađenim iz stvarnosti izvedenim elementima; on s predmetom uspostavlja saobraćanje, uspostavlja razgovor, besprekidno obnavlja svoj dodir s porukom; ispravlja svoj sud, iskušava drugačija tumačenja. Djelo je uistinu stvar obdarena zasebnim postojanjem. Govor razdjeljuje i nabraja, umjetnost združuje i suočava. Djelatnost pred umjetničkim djelom problematska je i interpretativna, jer ima promašenih znakova; u vezi s govornim lancem djelatnost je analitička, kritika se odnosi samo na smisao, a ne na oblike. Pri slušanju govora ide se od po-

jedinosti ka cjelini, mašta sudjeluje u ostvarivanju slike čije su sve pojedinosti vrednovane na istom stupnju apstrahiranja. Promatrajući likovno djelo ide se od cjeline ka pojedinostima, vrednujući elemente koji pripadaju različitim stupnjevima realnosti, invencije i apstrahiranja. Riječ je stroža, djelo bogatije značenjima i poticajima — razmjerno svojoj vrlo promjenljivoj vrijednosti. Umjetničko djelo još više nego rečenica otvara nizove bezbrojnih tumačenja.

Iz djetinjstva sam sačuvao uspomenu na jedan La Bruyèreov tekst koji sam u dobi od jedanaest godina naučio napamet; najprije mi se činio neshvatljivim, a onda me je prosvijetlio: »Od svoje duše djeca već imaju maštu i sjećanje, tj. ono što starcima nedostaje, te ih na divan način iskorišćuju za svoje bezazlene igre i za sve svoje zabave.« U poimanju svih jezika, govornih ili likovnih, mašta i sjećanje pružaju ključ za sve poruke. Ali odnos između dviju funkcija recipročan je, isto tako kao odnos vremena i prostora, apstrahiranja i opažanja i svih svojstava koja sačinjavaju naš um. Nasuprot jeziku umjetnost ne teži imenovanju predmeta izdvojenih iz stvarnosti koju ljudi opažaju prema načinima klasificiranja što predstavljaju u duhu sredene sisteme, njen je cilj izrađivanje istodobno oličavajućih i stvarnih predmeta. Umjetnost ne pretpostavlja samo sređivanje pojmova već i stvaranje tvornih cjelina. Komponirani poredak ostvaruje se ovdje u isto vrijeme u duhu i u materiji.

Ako nam je uspjelo uvjeriti čitaoca, on će shvatiti smisao studija sakupljenih u ovom djelu i koliko je važno uvidjeti postojanje likovnog govora koji ima svoje ustaljene zakonitosti i svoje nebrojene primjene da bi se s određenim zanimanjem prišlo izučavanju sociologije umjetnosti. Likovni jezik je istodobno oruđe informiranja i oruđe mišljenja. On ima vlastite zakone, vlastita pravila koja se mijenjaju od zemlje do zemlje i od vremena do vremena. On sačinjava jedan tip ustrojstava koja se ne daju svesti na druga ustrojstva, makar se koristi zajedničkim svojstvima. On ne izražava u odijeljenom sistemu ideja spoznaje dostupne i drugim putovima. Pridonosi prožimanju umjetnog svijeta u kojem se odvija čovjekov život s njegovom poviješću; pruža nam elemente informacije koju bismo uzalud tražili drugdje. Sve još predstoji učiniti da bi se zasnovala teorija likovnog znaka uspoorediva s teorijama koje već imamo za druge govorne kategorije. Važno je već sada uvidjeti postojanje estetske misli — ili bolje likovne misli, jer ovaj izraz obuhvaća jednako vrijednosti sadržine u graditeljskom djelovanju ili prisno vezane uz tehnike — kao očitovanje čovjekove moći u istraživanju i preobličavanju svijeta. Manje analitična nego jezik, umjetnost se više približava intuitivnim oblicima mišljenja; poput matematike ona stvara posrednički svijet znakova s kojima stupa u dijalog; no intuicija ne znači ni pasivnost, ni časovito prosvjetljenje. Zaokruženo i izravno pronicanje jedne cjeline značecih vrednota ne pruža

tačnu i vrijednu spoznaju cjeline. Intuicija vrijedi tek onda kad otvara put djelovanju uma. Naša se civilizacija podjednako vara kad zamišlja da pasivna intuicija zamjenjuje um, kao i kad misli da joj umjetnosti pružaju područje imaginarnih udovoljenja.

prijevod s francuskoga

božidar gagro