

anri fosijon: život oblika

kultura, beograd, 1964.

zdenko rus

Ono što je u svakom umjetničkom djelu jedino egzistentno i nama neposredno dano jest forma. Ovakvo mišljenje, estetički stav, pripada jednoj širokoj i neobično snažnoj struji moderne estetike koja se začinje u prošlom stoljeću i traje do danas. Naravno, ona s vremenom gubi na žestini svoje krajnosti i u svojim najboljim predstavnicima proširuje istraživanja, zadobija sve više na punoći, mogućnosti približavanja integralnog zahvata izvanredno složenog bića kao što je umjetničko djelo. Nesumnjivo, upravo Focillonov »Život oblika« zauzima unutar pomenute struje jedno od vrhunskih mjesta.

Focillon ne izlaže jednu opću estetiku. To je važna distinkcija kada je riječ o njegovu estetičkom stavu. Kao najvažniji i direktni prethodnik Focillonov Konrad Fiedler prvi je utvrdio da ne postoji »umjetnost«; postoji samo likovna umjetnost kao oblik »čiste vidnosti«, pjesništvo samo kao umjetnost govora, itd. Pojam »umjetnost« čista je apstrakcija. Međutim, kako je to uočio W. Pinder, ne postoje ni »umjetnosti«, i to je univerzalija. Zaista, umjetnički doživljaj priznaje samo nominalizam. Sam je Focillon indirektno osvjetlio opasan razmak što ga čine ovakvi kolektivni pojmovi između estetičara i samog uujtjeničkog djela, naročito u izvanrednom eseju »Pohvala rucik« koji se nalazi kao dodatak ovoj knjizi.

Temeljna Focillonova misao otkriva široki prostor problema: umjetničko djelo nije tek običan fenomen čovjekove aktivnosti unutar svekolikog razvoja opće historije nego je poseban univerzum što dopunjuje prirodni, univerzum s vlastitim zakonima i gradom, svojim razvojem, svojom fizikom, kemijom, biologijom. Ono je svojevrsno čovječanstvo. Ono što ga bitno određuje, po čemu jest, i što jest, prije svega je prostor, specifičan prostor obrađen specifičnom tehnikom koja se

definira kao materijal i kao kretanje, konačno, oblik sam. Unutar formalnih relacija u jednom djelu i relacija između različitih djela rađa se i traje život. Oni zajedno »sačinjavaju jedan poredak, jednu metaforu univerzuma«. Riječ »život«, u svom elementarnom smislu, ukazuje na biološki pojam. I zaista, Focillonov »Život oblika« predstavlja svojevrsnu biološku metodu. Da li je međutim riječ o pukom prenošenju metoda jednog naučnog područja u drugo? Nipošto, i još više, ako imamo u vidu skriveno dodirivanje Focillonova temeljnog stava s filozofijom Bergsona. Na jednom mjestu u »Stvaralačkoj evoluciji« ovaj filozof kaže: »Mi hoćemo naprotiv da se spontanost života ispoljava neprekidnim stvaranjem oblika koji dolaze jedni za drugim.« Kada se shvati da forma nije tek odjeća sadržaja, bit će nam jasna Focillonova tvrdnja da je »bitna sadržina forme formalna sadržina«, da se život umjetnosti očituje prije svega u prestanom stvaranju oblika, i to je njena esencija.

Pojam »svijeta oblika« obuhvaća u prvome redu osobine oblika, njihove pokrete, mjere i metamorfoze. Ono što je kod svih imanentno prisutno, to je neiscrpna vitalnost; to suštinsko kretanje prisutno je čak i u djelima gdje je formalna građa krajnje osiromašena — u ornamentima. Forma nije nepokretna ni u takvim slučajevima kad je riječ i o ornamentalnom tretmanu arapskog pisma ili pak o primjeni kufskih slova u kršćanskoj umjetnosti Zapada. Kako djelo postoji jedino kao oblik, ono nije izraz; ono je mjesto gdje se umjetnost rađa. Da bi postojalo, mora stupiti u prostor; oblik ga određuje. U tom vanjskom i leži unutarnji smisao djela, i to neovisno od vanjskog, stvarnog svijeta. Uvijek kad vanjski svijet, koji za oko egzistira isključivo svojom figurativnošću, stupi u prostor umjetnosti, on se transformira, zadobija novu vrijednost i stvara potpuno nove sisteme. Ako odvojimo formu od njena značenja, znači li to da je nužno prazna? Uopće, »znak govori o nečemu što je izvan njega, dok oblik označava sebe... Forma ima svoj potpuno svojevrsan smisao, poseduje sopstvenu i posebnu vrednost, koju ne treba mešati s atributima koji joj se pripisuju. Ona ima jedno značenje, a dobija i nova smisla određena«. Potrebno je razgraničiti Focillonov pojam forme od onih koji formu promatraju odvojenu od čovjekova konteksta (kao npr. Wölfflin ili E. d'Ors, pa i G. Simmel). Jer Focillon izričito kaže: »Oblici se pokoravaju vlastitim unutrašnjim zakonima, ili, tačnije, zakonima koji djeluju u re-

gionima, gde se nalazi obitavalište i žarište oblika«. Pojam stila zadobija s Focillonom najdublje i najtačnije teorijsko određenje.

Po Wölfflinu, unutar neprestanih metamorfoza oblika, mijena stilova, ukoliko, cjelokupne povijesti umjetnosti djeluje zakon koji ne dopušta slučajnosti koji daje izgled stroge zakonitosti i unutrašnje nužnosti. Njegovi »Osnovni pojmovi«, antitetički formulirani, nevidljivo su pokretani nadindividualnim principom, neobično bliskim s Hegelovim (Filozofija povijesti). Donekle bi se i Focillonu moglo pripisati da umjetnost »ima svoj vlastiti život i svoju vlastitu povijest«, ali nikako u Wölfflinovu smislu. Život stilova zavisi, po Focillonu, u prvome redu od »revolucionarne energije pronalazača« i drugo, u njegovu ili dijalektičkom ili eksperimentalnom procesu, s obzirom na činjenicu: a) da se negdje može istovremeno pojaviti nekoliko stilova, b) da su u zavisnosti od tehničkog područja umjetnosti. Život stilova nije tako neka čista igra oblika koji nastaju jedni od drugih nekom vrstom »historijske partenogeneze«. Na konkretnim analizama Focillon dokazuje, s jedne strane nemogućnost neprekinutog kontinuiteta povijesti umjetnosti, a, s druge, i nemogućnost njena potpunog diskontinuiteta. U jednom vremenskom razdoblju postoji višeslojnost, »partiturski čitljiva višeglasnost umjetničkih stilova«. U jednoj drugoj knjizi on kaže: »Povijest nije hegelovsko nastajanje; ona se ne može usporediti s rijekom koja pred sobom nosi događaje i njihove ostatke istom brzinom i istim smjerom. Ono što nazivamo poviješću sastoji se baš u raznolikosti strujanja.« Kako svaki determinizam pada u Focillovoj teoriji, nije mogao izostati ni Taineov. U petom poglavlju »Oblici u vremenu« Focillon direktno polemizira s Taineovim trima objektivnim faktorima: rase, sredine i momenta, to više što se obojica nalaze na istoj liniji objektivne analize postojanja odnosa između umjetničkog djela i njegova povijesnog određenja. Možda je ta kritika Taineova determinizma najstetski, gotovo poetski, definirana na početku knjige: »Opštije uzev, život oblika formira psihološke oblasti, bez kojih bi duh sredine bio nejasan i neshvatljiv za sve one koji pripadaju toj sredini. Grčka postoji kao geografska podloga jednog određenog shvatanja čoveka; pejzaž dorske umetnosti ili, tačnije, dorska umetnost kao sredina, stvorili su jednu drukčiju Grčku, bez koje bi Grčka u svom prirodnom — geografskom obliku bila samo jedna sunčana pustinja... Formalna sredina stvara svoje istorijske mitove, ko-

ji nisu oblikovani jedino prema stupnju saznanja i duhovnim potrebama, nego i prema zahtevima forme.«

»Svijet oblika«, »oblici u prostoru«, »oblici u materijalu«, »oblici u duhu« i »oblici u vremenu« sačinjavaju kod Focillona egzistencijalni krug umjetničkog djela. Oni se međusobno prožimaju i uvjetuju, i svaki ovaj objektivni egzistencijal nije samo pasivna podloga, inertna materija, nego nerazlučivi i aktivni dio u životu oblika, umjetnosti same. »Prostor je životna sredina umjetničkog djela«, ali i nešto više: djelo, bilo arhitektonsko, bilo skulptorsko, bilo slikarsko, osim što je omogućeno prostorom i u njemu egzistira, ono ga definira, oblikuje prema vlastitim zahtjevima, ono uvijek teži da stvori nov prostor. U umjetnosti se ne shvaća prostor kao apriorna, univerzalna kategorija, po sebi nematerijalna, kao beskonačna protežnost, indiferentna »podloga«. Naprotiv, prostor je iskustveno područje umjetnosti, aktivni dio egzistencijalnog kruga djela, on je supstanca koju treba oblikovati. Arhitektura oblikuje prije svega prostor, kao što skulptura oblikuje prije svega masu. Uopće, kad Focillon govori o unutrašnjem prostoru u arhitekturi, o materijalizaciji svjetlosti i njenoj neposrednoj i aktivnoj ulozi u oblikovanju prostora, površina, masa, o različitim perspektivama u slikarstvu unutar jedne univerzalne fizičke, o bitnoj transformaciji i modifikaciji materijala iz prirode kada postaje materijal umjetnosti, o njegovoj »formalnoj vokaciji«, o nerazlučivoj povezanosti materijala i tehnike, o suglasnosti oruđa i ruke u trenutku u kome alat izaziva oblik u materijalu, — onda su to, neosporno, temeljni elementi svake buduće estetike, a koje je danas već usvojila umjetnička kritika.

Ako djelo postoji jedino kao oblik, to u kontekstu Focillonove estetike ne znači zastupanje pukog formalizma, ne samo kantovskog ili herbartovskog tipa nego i estetskog formalizma kao morfologije lijepoga. S druge strane, prema Focillonu, stvaranje oblika pretpostavlja u svom temelju prije svega eksperimentalni proces i determinantnu ulogu tehničkog područja pa uopće ne treba naglašavati odsutnost svakog esencijalističkog (idealističkog) stava. Primjećujemo isticanje aktivističke strane umjetnosti: stvaranje je jedan način delanja, a ne način mišljenja; umjetnost je »delanje koje stvara misli«. Ovo je možda daljnja konzekvenca, ali nam se čini da je Focillonova teorija mnogo obuhvatnija i elastičnija. Oblik ulazi u prostor, u materijal, u tehniku, dolazeći iz — duha. Ali put može biti i obrnut, čak ispremiještan.

Duh je nezamisliv bez djela. Njegovo je djelovanje u neprestanom samoprikazivanju. »Kao umjetnik, i duh obrađuje prirodu s elementima koji mu dolaze iz fizičkog života; on njih neprestano obrađuje da bi od njih napravio materijal, da bi ih načinio duhom, da bi ih oblikovao.« Kod umjetnika oblik u duhu postoji već kao prostor, materijal, tehnika, on je već donekle oformljen u unutrašnjem životu. Moć umjetnika »leži u sposobnosti da zamišlja, da se seća, da misli u oblicima«. Oblik tako nije ni alegorija, ni simbol osjećanja; upravo oblik pokreće osjećanje.

Jedno od fundamentalnih mjesta u »Životu oblika« predstavlja Focillonovo razgraničenje načina umjetničkog stvaranja od metoda diskurzivnog mišljenja. Ova demarkacija može dati snažne poticaje za daljnje razvijanje ovog problema. Svaka akcija duha, ma kamo ili ma na koji način krenula, uvijek ima posla sa svijetom. Ali umjetničko stvaranje, kao stvaranje oblika, nikada nije upućeno pravljenju modela: ono stvara kompletan, koherentan, konkretan svijet. Umjetnik stoji pred svojim djelom kao »totalan« čovjek, nagnut nad nevidljivom punoćom svijeta. Ali bilo da stvara, bilo da otkriva on uvijek konkretizira. Možemo sa sigurnošću tvrditi da nijedan estetičar nije ljepše i tačnije rasvijetlio taj beskrajno kompleksan svijet što ga posjeduje i u sebi nosi umjetničko djelo. Ali ono, kao oblik, nije samo sebi svrhom. To posebno carstvo, svijet i život oblika, odražavalo je u svom nastajanju hiljadustruke veze i odnose sa stvarnošću koja nam promatranjem može biti nevidljiva i nepoznata. »Pohvala ruci« kao da posjeduje iznenadno proširenje broja mogućih odnosa što ga imaju umjetnik i svijet.

konrad fidler: o prosuđivanju dela likovne umetnosti

kultura, beograd, 1965.

zdenko rus

Kroz ovaj kratki spis upoznat ćemo samo jedan dio Fiedlerove teorije

umjetnosti, ali svakako najznačajniji. Iako se susrećemo prvi put s Fiedlerovom teorijom u prijevodu ravno sedamdeset godina od njegove smrti, ona je danas još uvijek aktualna, možda aktualnija od bilo koje teorije nastale u drugu polovinu 19. stoljeća.

Na prvom mjestu srećemo Fiedlerov značajan pokušaj demarkacije estetike i teorije umjetnosti. Estetika kao filozofska disciplina koja ispituje lijepo u umjetnosti, po Fiedleru, može zahvatiti samo jedan dio punog sadržaja umjetničkog djela. Fiedler izjednačava estetsko osjećanje s osjećanjem lijepog, pa je tako svaki estetski sud nužno subjektivan. Umjetnički doživljaj temelji se na određenim spoznajnim zakonitostima, a ne na osjećanjima. Umjetnički lijepo prisutno je u umjetničkom djelu, ali daleko od toga da je ono primarno. Estetika može tako proučavati jedan dio onog po čemu je umjetničko djelo umjetničko. Umjetničko proizvođenje nije upućeno u iznalaženju doživljaja lijepog i njegovu iskazivanju, pa tako vrijednost kreacije ne leži u estetskim, kao ni u moralnim ili bilo kojim drugim vanumjetničkim vrijednostima. Estetika i umjetnost ne poklapaju se jer umjetnost daleko nadilazi granice estetike. Iako je ova Fiedlerova misao vrlo plodna (treba vidjeti radove Huga Spitzera, Maxa Dessoira, Emila Utitza, osnivača opće nauke o umjetnosti), ona je ipak umnogome simplificirana, i to prije svega u odnosu na psihološke realnosti koje nesumnjivo imaju fundamentalan značaj u procesu umjetničkog stvaranja.

Doba primata naučnog spoznavanja svijeta pada, izgleda, punom svojom težinom upravo u naše vrijeme. Pri tom ne mislimo toliko na čisto empirijsku projekciju naučne djelatnosti koliko na pojmovnu transformaciju svega postojećeg. Gdje je tada mjesto i uloga umjetnosti ako je ona vječno osuđena na ono pojavno, na osjetilno zahvaćanje i građenje svega postojećeg a koje je prema temeljnim zahtjevima moderne intelektualne svijesti niži oblik fundamentalnog odnosa novovjekovnog čovjeka prema svijetu. Da li je zaista istinita ona čuvena Hegelova teza o smrti umjetnosti? Ili, u najboljem slučaju, sekundarna uloga umjetnosti u daljnjem razvoju čovjekove historije? Ako napustimo romantičarsku esencijalističku teoriju, kojoj se i Fiedler suprotstavio, ako napustimo metafizički pojam lijepog, gdje je Fiedler jedan od pionira, ako napustimo, konačno, naturalističke, formalističke i razne subjektivističke teorije, kao što je to učinio upravo Fiedler, a da pri tom umjetnost ne smatramo, u njenu