

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

najvišem određenju, za prošlost, ako joj, dakle, i nadalje zadržavamo mogućnost udjela u neprestanom proširenju ljudskih spoznajnih dimenzija, mogućnost bitnog ispoljavanja svijeta u njegovu totalitetu, onda će nam upravo Fiedlerova teorija umjetnosti omogućiti polazište. Ali, prije svega, u čemu je tada bitna umjetnička djelatnost? Po Fiedleru, ona nije ni »ropsko podražavanje, ni proizvoljno izmišljanje, već slobodno oblikovanje«. Kao i nauka, umjetnost istovremeno istražuje i oblikuje i dovodi svijet pomoću duhovne prirode čovjeka do pojmljive i pojmljene egzistencije. Obje stvaraju svijet za čovjekovu sazajnu svijest. Nauka i umjetnost uvijek imaju posla sa svijetom, ali da bi ga dovele do jasnoće svijesti, do jasnoće spoznaje, do istine, one to čine svaka na svoj specifičan način. Nauka se služi pojmovima, umjetnost viđenjem. Učenjak posjeduje apstraktnu sposobnost mišljenja, umjetnik opažajnu sposobnost. Međutim, da li je čovjek pred jednakom mogućnošću spoznavanja beskonačne složenosti svijeta u jednom i drugom slučaju? To je jedan od temeljnih problema Fiedlerova mišljenja na koji on odgovara potvrdno, ali s jednom važnom distinkcijom. Umjetnička je aktivnost također aktivnost duha upućena na mišljenje, ali i n t u i t i v n o mišljenje. Fiedler se tu oslanja na Kanta. No to je shvaćanje koje je još danas u svom punom aktualitetu. Bergson je naročito oživio problem mjesta i položaja inteligencije i intuicije, ali treba pogledati filozofiju umjetnosti jednog Herberta Reada ili Suzane Langer gdje je taj problem njihovo temeljno polazište. Uostalom, pogrešno je suprotstavljati inteligenciju i intuiciju na štetu jedne ili druge, jer, prije svega, pitanje je da li je riječ o dva nivoa, višem i nižem, i, s druge strane, s obzirom na njihovu mnogostruku povezanost. Fiedler je to izrazio ovako: »Ne preći iz opažaja u apstrakciju ne znači zastati na stupnju s koga više nije moguć pristup u carstvo saznanja; to znači, pre držati otvorenim druge putove koji također vode ka saznanju, i ako je to saznanje drugačije od onog apstraktnog, to ono ipak može biti stvarno, krajnje i najviše saznanje.«

Postoji u Fiedlera genijalno predosjećanje prijetnje totalne scijentifikacije svih čovjekovih duhovnih aktivnosti i nema sumnje da je to utjecalo na njegovu teoriju »čiste vizuelnosti«. Stvar bi bila umnogome simplificirana kada bismo Fiedlerovu teoriju promatrali u nekom njemu nerazjašnjenju neprestanu pomicanju između naturalizma i intelektualizma ili njihova svojevrs-

nog povezivanja. Ako i postoji izvjestan nesporazum, on je bio bar plodan za uspješno razvijanje osnovne Fiedlerove ideje teorije »čiste vizuelnosti«, s jedne strane, a s druge, spoznajne uloge umjetnosti u razvitku ljudske svijesti. Treba obratiti pažnju na čuvenu rečenicu iz ovog Fiedlerova spisa: »Umetnička delatnost započinje tamo gde se čovek nađe suočen sa vidljivom stranom sveta kao s nečim beskrajno zagonetnim, tamo gde on, nagnan unutrašnjom nužnošću, snagom svog duha zahvata konfuznu masu vidljivog koja na njega juriša i razvija je do oblikovane egzistencije«. I nešto dalje: »U umetniku se razvija jedna specifična svest o svetu.« Kaos vizuelnih podataka koje nam dobacuje vidljiva strana vanjskog svijeta prevodimo uvijek u agregatno stanje pojma, ali na tom putu od neodređenosti do određenosti gubimo sve ono što je zorno. Sigurnost pojma nastaje upravo odstupanjem od opažaja. Fiedlerov pokušaj sastoji se baš u tom problemu: da li se samô zorno može uzdići do jasnoće i smirenosti, koje u životu uvijek izmiče. Da li neodređeni oblici i boje stvarnosti mogu steći zatvorenu i čvrstu egzistenciju. Fiedler će reći: likovni umjetnik ima »sposobnost, nama uskraćenu, da proces opažanja okom, s njegove strane vidljivog izraza, dovede do samostalnog razvitka« (Schriften über Kunst). Možemo njegovu teoriju shvatiti kao estetski senzualizam.

Centralno mjesto u Fiedlerovoj teoriji umjetnosti zauzima problem proizvodnja ili umjetničkog oblikovanja. Smatrajući da se zakonitost umjetničkog oblikovanja zasniva na zakonitosti svijesti, a umjetnička svijest jeste svijest o vidljivoj i dohvatljivoj prirodi, uvijek okrenuta prema jednoj velikoj beskonačnoj strani svijeta, umjetničko je djelo konkretizacija te svijesti, koje je čisto oblikovanje, forma. »Umetnička forma je neposredni i jedini izraz te svesti«. (Upravo će to mjesto dalje razviti H. Focillon u »Životu oblika«.) Umjetnik rješava prije svega likovni problem koji je nezavisan od realnog izgleda stvari vanjskog svijeta. Umjetnost je slobodno oblikovanje, misao dobačena budućim generacijama. Tu počinje moderna svijest o umjetnosti gdje umjetnost stvaranja zamjenjuje umjetnost izražaja.

Pokušaj aktualiziranja nekih važnih Fiedlerovih misli nije stvar nekritičkog odnosa, nego realnih činjenica. Ali treba svakako upozoriti na onu drugu stranu po kojoj je Fiedlerova teorija umjetnosti stvar prošlosti. Tu mislimo na njene nedostatke. Upozorili smo na ograničenost Fiedlerove psihologije. Volkelt misli da je čitava ta teorija

umjetnosti zasnovana na jednom aksiološkom problemu, što je, u najboljem slučaju, samo upola tačno. Istina, Fiedler je bio bliz Kantu (ali odbacujući njegov noumen), a u njegovo vrijeme stvara se neokantizam. On je suzio cjelinu problema uvida u bit umjetnosti, i njegov je pristup umjetnosti bio, kao što je i sam uvidio, »u suglasnosti sa suvremenim načinom mišljenja«. »Umjetnička svijest« posjeduje nijansu idealizma. Vrlo je dobra Utitzova primjedba da Fiedlerova teorija odgovara samo jednom tipu umjetnika. Revolucionarni značaj ove teorije treba relativirati u odnosu na umjetnike i mislioce kao što su bili Hans von Marées i Adolf Hildebrandt. Treba još jednom napomenuti ogroman utjecaj što ga je izvršila Fiedlerova teorija umjetnosti. Taj se utjecaj primjećuje kod niza teoretičara i estetičara našeg stoljeća. A to su upravo oni najveći.

kruno prijatelj: slikar blaž jurjev

društvo historičara umjetnosti,
hrvatske, zagreb, 1965.

tonko maroević

S monografijom Blaža Jurjeva istraživanje kompleksa »dalmatinske slikarske škole« ulazi u kvalitetno novu fazu. Pa ma kako već dugo njihovi obrisi bili naslućivani, nedostajalo je upravo određenosti da se uspostave čvršće relacije između sačuvanih djela, čak i onih koja su otkrivala nesumnjivu bliskost porijekla. Te su slike odavno pripisane domaćoj školi, i tu je atribuciju sve više snažio bogati arhivski materijal koji je govorio o razvijenoj djelatnosti slikarskih radionica u svim dalmatinskim gradovima. Međutim, u mnogo slučajeva nisu se uspjeli podaci i slike dovesti u direktnu vezu, pa su baš neke od najkvalitetnijih među njima bile pokatkad tretirane kao mletački import, a osobito od talijanskih historičara umjetnosti (de Nicola, Zeri, Longhi, Berenson) bile povezivane uz raznovrsne venecijanske slikare prve polovine XV stoljeća; to je to više bilo