

APSTRAKCIJA I PROSTOR

S R E T E N P E T R O V I Ć

Spekulativna estetika, ili da upotrebimo *Fechnerov* izraz, *Aesthetik* von oben, konstruise a priori okvire u kojima ce se kretati estetika, a jedini joj je cilj propisivanje zakona umetnosti. *Fechner* čini smeo zaokret ka jednoj empirijskoj estetici, *Aesthetik* von unten. Metafizička estetika dakle robujići sistemu, polazi od najvišeg pojma dale filozofije i dedukuje estetičke kategorije: lepo, umetnost... savremena (empirijska) estetika smatra za merodavnom analizu same umetničke prakse, iz koje post hoc izvodi estetičke zakone i opšte pojmove estetike. „Put odozgo (von oben)“ kaže *Ziehen* u svojim *Preradanjima* o estetici „odgovara deduktivnoj, put odozdo (von unten) induktivnoj metodi logike.“

Kritika *Herberta Reada*, upućena metafizičkoj estetici, delom je opravdana. *Read* je tačno zapazio osnovne ograničenosti apriorističkog pristupa estetici. U *Baconovom* duhu spekulativnog estetičara možemo porediti s paukom, koji ne vodi računa o svetu kojim je okružen. Ali, ako je *Bacon* u, inače valjanju, kritici dogmatizma i metafizike izgubio iz vida vrednost matematike (racionalne forme čovekovog odnosa prema svetu), i sa negacijom skolastičke negirao i samu vrednost racionalnog mišljenja, ne možemo oprostiti *Readu* ovu istu manju danas, u vreme kada je matematika postala opšta vodilja modernog duha k progresu, a empirizam prestao da se izdaje za jedini relevantni put istinitog saznanja. Moderni pristup modernoj umetnosti, i umetnosti uopšte, morao bi poći od negacije jednostrano pozitivističkog ili scientističkog odnosa prema umetnosti, i s druge strane, estetičkog apriorizma.

1. Kada je reč o smislu likovne umetnosti danas, i o njenju „korenju“ metafizorfozi izraza — od konkretnog ka apstraktnom, srećemo ne mali broj odgovora koji se većinom kreću na liniji: pro et contra. Izgleda skoro nemoguće da se tačno razjasni ova dilema, ako se ne upozori na uvažavanja činjenica: da se apstraktna umetnost mora sagledavati u procesu imanenatnog razvoja likovnih umetnosti, i da se eksplicitacija njene biti mora vršiti u horizontima jednog određenog filozofskog sistema kao jednog od najopštijih izraza duha vremena u kome se i umetnost ispoljava.

2. Tradicionalna teorija o slikarstvu (i likovnim umetnostima uopšte) kao umetnosti oblikovanja prostora, smatrana je doskora za najmanje spornu. Za *Hegela* slikarstvo je umetnost koja površinski (dve dimenzije) treba da u pomoć iluzije dočara ili sugerise dve dimenzije prostora.

Pored *Fidlera* i *Korneliusa*, najpotpuniju teoriju slikarstva kao umetnosti oblikovanja prostora nalazimo u delima *Hildebranda*. Osnovne teze teorije *Adolfa Hildebranda* jesu: (a) likovna umetnost prikazuje telesni svet. Telo na izvesnom odstojanju dobija karakter vizuelnog jedinstva, jer je tek slika daljnje slika površine. Mi smo navikli da o dubini zaključujemo na osnovu znanja koje smo stekli pokretima oka i akomodacijom kod bliskih predmeta; (b) kod posmatranja iz bližine sled u procesu kretanja prodire u više živo u svet da bi moglo nastati vremen-ski jedinstveno obuhvaćanje koje se ima pri percepciji udaljenih predmeta; (c) ukoliko se vremenske i prostorne umetnosti više razdvajaju, to se energičnije mora ustrajati na zakonu slike dobijene iz daljine; (d) prvi je zadatak slikara da, sredstvima kojim raspolaže, oblikuje površinski

sliku isto onako kao što je priroda oprema iz daljine tako da sigurno nastane predstava prostorne forme; (e) slika je jedinstven organizam prostorne forme; ona ima jedini cilj da stvori prostorno vizuelnu nužnost pojave, a ne da ispriča nekakav događaj. Odlika je slikarske umetnosti da dubinu učini vidljivom.

Premise za ovu *Hildebrandovu* koncepciju postavljene su već mnogo ranije. On je nasledio podelu umetnosti na: 1. prostorne i 2. vremenske. To podelu je analogno doprineo i *Hegel* (i *Kuzinov*) autoritet, da su se samo dva čula: oko i uho, smatrala za jedino aktivnim u procesu estetičke kontemplacije i kreacije. U odnosu na ovaj dualizam čula postavljena je i dihotomna klasifikacija umetničkih vrsta. Termin, umetnosti oka i likovne umetnosti (ova) drugi, počite od *Lessinga* (*Die bildende Kunst*), postaju sinonimni. Kako pojam umetnosti oka implicira formiranje prostorne percepcije, bila je nužna teza o likovnim umetnostima kao umetnosti oblikovanja prostora. Umetnosti čula sluha bile su vezane za dimenziju vremena, te je *Hegel*, koristeći ovaj dualizam čula, definisao muziku kao čisto vremensku umetnost.

Ako je u istini propao pokušaj *Jean Mari Guyaya* da mehaniziruje estetičke vrednosti senzacija uka, nije uzaludan napor drugih estetičara, među kojima je i *B. Berenson*, koji ukazuju na objektivno značenje mnogo drugih vrsta senzacija u estetskoj sferi. Kinetički i muskularni oseti danas su postali opšte priznati.

Ukoliko se jasnije spoznaje prisustvo plitkosti senzacija u umetničkom stvaranju i doživljavanju, utoliko se više čini sumnjivom teza o bivalentnoj klasifikaciji umetnosti. *Etién Surin* tvrdi s pravom da književnost prostorom kao elementom isto tako dobro operiše, kao slikarstvo, arhitektura, vremenom. Estetski prizor katedrale menja se u zavisnosti od vremena a njenog percipiranja. Uostalom da li je film vremenska ili prostorna umetnost? I jedno i drugo, sinteza prostora i vremena. Kao da je i u estetici pobedila *Einsteinova* teorija o četvorodimenzionalno shvaćenom prostoru.

3. Uprkos svemu ovome, jedan broj estetičara danas brani tezu o prostornoj formi kao jedinom bitnom načinu ispoljenja likovnih umetnosti. Eminentan filozof likovnih umetnosti i umetnosti uopšte, *B. Berenson*, u odgovoru na pitanje: šta je to specifično slikarsko čine se odlikuje slikarstvo od literature i muzike kaže: to je prikazivanje treće dimenzije. Slikarstvo ima za jedini cilj da podstakne u nama čulo pipanja ili da stvaralira našu svest o taktinim vrednostima. Sam ovog, konstruisanje prostorne kompozicije jeste najviši cilj slikarstva. Kada bi se ova teza deapolutizovala i istorizovala, tj. pretvorila u obeležje određenog, istorijskog izraza slikarstva, a ne slikarstva uopšte, onda bismo estetiku kojoj ona pripada nazvali sadržinskom i istorijskom. Sudrotno ovome, estetika koja apolutizuje ovaj princip mora apolutizovati i samu epohu u kojoj je dati princip najpotpunije ispoljen. *Berenson* je, tim putem, apolutizovao *firedntinsko slikarstvo* a *Giotta* prikazao kao najvećeg umetnika. „Evokativna moć *Giottovih* slika“. Kaže *Berenson*, „veća je nego stvarnih predmeta“.

Zasluga je *Dessoira* što je ukazao veoma precizno i argumentovano na nedostatak teze o slikarstvu kao umetnosti oblikovanja prostora. Ukratko, njegovi su prigovori: (1) umetnost slikanja postojala

je daleko pre nego što je pronađeno sredstvo prikazivanja pomoću umanjivanja i perspektive; deca i primitivci, još nesposobni da na površinu dočaraju dubinu, teže slikarstvu i raduju mu se; (2) treća dimenzija je tek kasnije pristupila ovoj umetnosti; (3) primenjeno slikarstvo ne prikazuje ni prostor ni dubinu, a jeste slikarstvo; (4) postoji jedna mnogostruka zantaska delatnost, koja nema nikakve veze s reprodukcijom prostorne dimenzije; (4) kad slikarskoj najjednostavnijoj formi damo teorijski izraz, govorimo o apstraktnom umetnosti linija i površina. Ova se sadržajno podudara s ornamentikom i dekoracijom koje su postojale na početku razvoja umetnosti. „Formalno ovde se radi o jednoj igri linija koja ni u kom smislu nije slika stvarnosti.“ (*Dessoir*)

4. Teorija da su likovne umetnosti oblikovanja prostora, u filozofskom smislu, implicira nazivni realizam. Lepo je u prirodi, deo je stvari po sebi, a cilj je umetnika da ih odraz te stvarnosti. Iz stava da je prostor jedina vizuelna forma (ali prostor shvaćen ne u kantovskom — subjektivističkom smislu, već u *Leibniz-Wolffovom* smislu) u kojoj nam se prikazuje ono spoljašnje bivstvovanja (*Sein-a*), sledi zaključak da umetnost pri reprezentaciji postojećeg (kao forme preko koje bivstvovanje postaje čulnome opazljivo) mora prihvatiti prostor kao svoj *conditio sine qua non*.

Iz ove „realističke“ koncepcije, sve do pojave prvog apstraktnog akvarela (*Kandinsky*), postojalo je duboko uverenje da je pravi slikar onaj koji se principijelno drži postojećeg, onog objektivnog, datog van nas. Ako je ovo shvatanje posledica naopako protumačene delatnosti umetnika, uzrok bi tome trebalo tražiti u teorijama onih estetičara, koji su, slediće loš primer *Leibniza* i *Baumgartenov*, verovali da je lepa umetnost niža gnozeologija, ili ona je priroda data na nivo opažanja, pa onda i u ovoj, nižoj gnozeologiji prisustvo se subjektivnog, kao i u višjoj logici, mora isključiti. Kantova teza o umetnosti kao subjektivno-objektivnoj praksi, koju je *Schelling* sve vreme branio, bila je zaboravljena. Ukratko koncepcija slikarstva kao prostornog oblikovanja najintimnije ide u teoriju odraza. No, i teorija odraza, i teorija slikarstva kao prostornog oblikovanja, kao što se pokazalo, čak i da su tačne, jesu samo gnozeološka strana umetnosti. Najvažnija strana, koja se reliko uzima u obzir, jeste o n t o l o š k a strana.

Da bi bila to što jeste, umetnost ne mora da je odraz spoljne realnosti. Umetnost se može baviti jednako i ispoljavanjem-izražavanjem unutrašnje racionalne (ali i racionalne realnosti) — bitisanjem (*Dasein*) bivstvovanja (*Sein*). I ova je (unutrašnja) realnost jednako intersubjektivna i relevantna (smislaona) za svesnu egzistenciju, kao i ona van nje. Ali, prikaz ove, unutrašnje, realnosti često je u protivtstvu sa prostornom formom kao mogućnošću svoga ispoljavanja. I onda kada se eliminiše sredstvo prostornog prikazivanja umetnost ne mora izgubiti od svoje vrednosti, jer negacija prostora i figurativnog prisustva ne negira osnovni umetnički zakon „unutrašnju nužnost slike“. (*Kandinsky*).

5. *W. Voringen* je u delima *Apstraktion und Einfühlung* (1906) i *Ueber das Geistige in der Kunst* (1910) dao teorijski i filozofsko opravdanje prikazivanja ove „apstraktno“ realnosti u umetnosti. Po njegovom sevanjaku je uvek strepeo pred prolaz-

nim a to je uslovalo njegovu težnju da putem umetnosti savlada prolaznu stvarnost, ne kopirajući je, već je izobličavajući i po kazujući onakvom kakva se želi, ili, onakvom kakva je u subjektivnom doživljaju. To je stvarnost u kojoj je prisutan ljudski ekvivalent. Otuda i poite pojam *transcendentalnog* u umetnosti. Ako upišmo ovaj *Voringerov* stav i kažemo: čovek je XX veka došao do svoje dublje samospoznaje o drami kojom je zahvaćen, on je doživljava snažnije nego ikada ranije i zato se ovaj isti čovek, povlači preko spoljašnjeg, na način umetnosti, u svoje unutrašnje horizonte — onda se u ovome nalazi filozofsko opravdanje za potenciranim prikazivanjem ove misaone „apstraktno“ realnosti. Umetnost kao „prikaz“ ovoga starije više je doživljaj od realnosti nego slika o njoj, više je umetnički „prikaz“ svladanog spoljnog sveta nego neposrednom nužnošću odraz toga istoga sveta (*Schelling*).

Razlika između tzv. „figurativne“ i „apstraktno“ umetnosti, koja se često želi da prikaže kao fundamentalna, grauelna u. U umetnosti je uvek bilo i konkretnog i apstraktnog. Misao je *Théo Van Doeburga*, o karakteru apstraktnog slikarstva danas sledeća: „Konkretno, a ne apstraktno slikarstvo, jer ništa nije konkretnije, ništa nije stvarnije, nego neka linija, neka boja ili neka površina.“ Isto to tvrdi i *Jean Arp*: „Shvatam to, kad nekub kubističku sliku nazivaju apstraktnom, jer su neki delovi bili uzeti sa predmeta koji je poslužio kao model za tu sliku. No, držim da je neka slika ili skulptura, za koje neki predmet nije poslužio kao model, jednako konkretna i opipljiva kao list ili kamen“.

Iz činjenice da je današnja umetnost „misaonija“, dokazuje se i njena integralnost izraza, njeno infimno vezivanje uz filozofiju. *Ensor* je tako u *Ostendeu* razvijao mistički tip ekspresionizma, a *Munck* je svojim koncepcijom bliži *Kierkegaardu* i *Nitscheu*. *V. Kandinsky* je privratio teoriju *Voringera* i filozofiju transcendentualizma.

6. Dakle, prostor je element slike, ne najbitniji, on može izostati. Unutrašnji razvoj slikarstva opisao je krug: pošao je od apstraktnog (arabeska) pa preko svoje realističke figurativne faze (faza prostornog komponovanja) preko strane gnozeologije do apstraktnog linija i površina u današnjoj umetnosti izraz istog onog, kolektivističkog duha vremena (kao u prvobitnom genusu) koji je negacija predmetnog, jedna kolektivno depersonalizovana slika sveta, nije bitno. Bitno je da umetnost ne može biti van vremena (mada je u njoj prisutan element večnosti trajanja) i jeste način doživljenog prikaza sveta i čoveka danas.

Onima, koji u kritici apstraktno umetnosti polaze od, u filozofiji i estetici, prevaziđene koncepcije naivnog, ili ma kog, drugog realizma, — estetičari grupe von oben —, može se desiti što i *Platonu*, da imaju jednu briljantnu, na očigled, koherentnu estetičku teoriju, ali koja ima samo tu manu što je nemoćna da na bilo koji način izmeni postojeću PRAKSU umetnosti. I ovoga puta, kao i u vreme *Platona*, pokazao se ništavnost apstraktno teorije pred p r a k s o m — kao snagom koja je korektiv napola istinitih ili kao negacija apriorističkih teorija.

ANA AHMATOVA (1889-1966)

...Tamo se moj mramorni dvojni, Opušten pod starim klenom, Jezerским vodama dao lik, Odziva šumu zelenom.

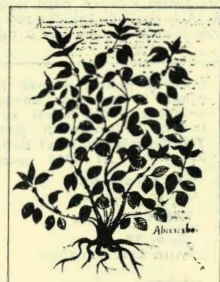
I miju svetle kiše Njegove spečene rane... Hladni moj, o beli, strpi se, Mramor ču i ja da postanem. 1911.

Ana Andrejevna Gorenko AHMATOVA (1889-1966). Važnije zbirke: Veće 1912, Zbornik stihova *Belo Jato* 1917, *Kraj samog mora* 1921, *Ana Domni NCN XXI* 1922, Zbornik stihova iz šest knjuga 1940, Izabrane pesme 1943, Izabrane pesme, *Njujork* 1962, *Pesme Moskva* 1968. Poslednje zbirke stihova izišla joj je 1964. godine.

Slab je glas moj, al ne slabi mi volja, Bez ljubavi mi lakše da nešto počnem. Visoko nebo, veje vetar preko polja, A misli su mi neporočne.

Ode nesаница a ne upamtih joj lika, Ne naričem više iznad sitog pepela, Iskrivljena strelа crkvenog zvоника Ne izgleda mi više kao smrti strelа.

U okovima prošlosti srce manje stenje, Oslobođenje je blizu, sve praštam, osećam, Sledеći kako se zrak spušta i penje Po bršljanu već vlažnom od proleća. 1912.



Preveo s ruskog Galjo LАNJUSAVIC

LJUBAV

Cas kao zmije, smotane u klupka, Oko samoga srca tuče, Cas citave dane ku guputka Na belom prozoru guguče,

Bljesne čas kroz jarko injе, U snu šeboja se prižini... A možda potajno one i nje Gde raste u smehu i tišini.

Zna da zarida tako slatko U miđi tužnih violetа, Al u osmehu nepoznatom Naslutiti je, to je napor bolan. 1911.