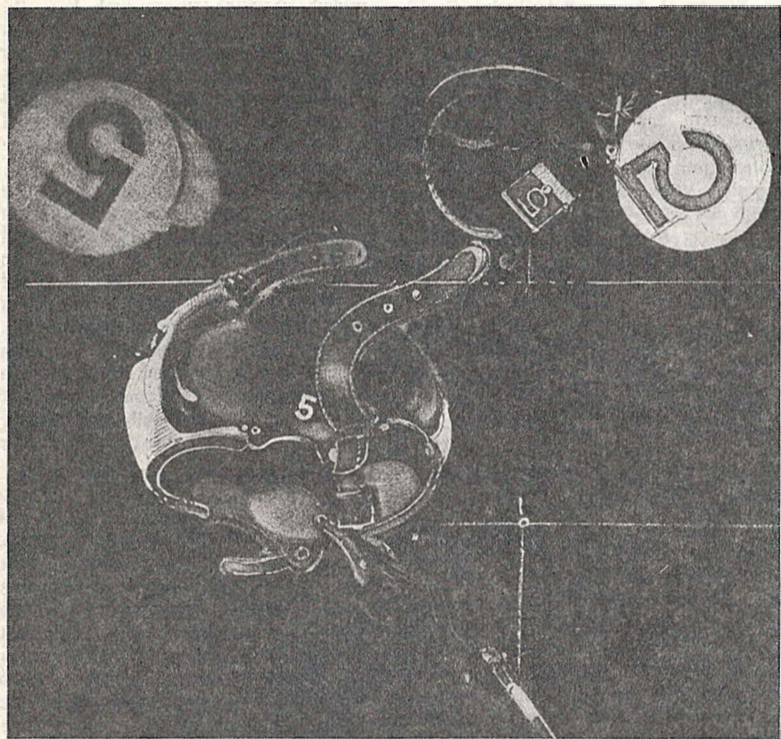




willhelm worringer

APSTRAKCIJA I UOSEČAVANJE

Ovaj rad predstavlja prilog estetici umetničkog dela, to jest posebno delima koja spadaju u područje likovnih umetnosti. Time je njegovo područje jasno odeljeno od područja estetike prirodno lepog. Jedno takvo jasno ograničenje se čini od najveće važnosti, iako većina radova iz estetike i istorije umetnosti, se bave problemom što pred nama stoji, ovo ograničavanje prezirivo odbacuju i estetiku prirodno lepog bez daljeg prevode u estetiku umetnički lepog.

Nаша istraživanja polaze od pretpostavke da je umetničko delo samostalan organizam koji je iste vrednosti kao i priroda i u svojoj najdubljoj suštini biće koje ne stoji sa njom u vezi, ukoliko se pod prirodom podrazumeva vidljiva površina stvari. Prirodno lepo se niukom slučaju ne sme posmatrati kao uslov umetničkog dela, iako je izvesno da tokom razvoja ono postaje sasvim punovažan faktor umetničkog dela i delimično upavo identično sa njime.

Ova pretpostavka sadrži u sebi neposredan zaključak da specifični zakoni umetnosti nemaju u osnovi ničeg zajedničkog sa estetikom prirodno lepog. Ne radi se o tome da se analiziraju na primer uslovi pod kojima se jedan pejzaž čini lepim, već o jednoj analizi uslova pod kojima nastaje predstavljanje ovog pejzaža u umetničko delo.¹ Moderna estetika koja je prešla odlučujući korak od estetičkog objektivizma ka estetičkom subjektivizmu, to jest u svojim istraživanjima ne polazi od forme estetičkog predmeta, već prikriva posmatrani predmet, završava u jednoj teoriji koja se jednim opštim imenom može označiti kao teorija uosećavanja. Jasnu i obuhvatnu formulaciju ove teorije zasnovao je Theodor Lipps. Njegov estetički sistem treba da posluži pars pro toto kao osnova za izvođenje koje će uslediti.²

Jer, osnovna misao našeg pokušaja je da pokaže, kako ova moderna estetika koja proizilazi iz pojma uosećavanja nije upotrebljiva za šire područje istorije umetnosti. Naprotiv, ona ima svoju arhimedsku tačku samo na jednom polu čovekovog osećanja umetnosti. Jedan obuhvatan estetički sistem će se uspostaviti tek onda kada se ujedine linije koje vode poreklo iz suprotnog pola. Kao ovaj suprotan pol shvatamo mi estetiku, koja umešto da proističe iz čovekove težnje za uosećavanjem, proističe

iz čovekovih nevolja sa apstrakcijama. Kao što težnja za uosećavanjem kao pretpostavka estetičkog doživljaja svoje zadovoljenje nalazi u lepoti organskog, tako nevolje sa apstrakcijama nalaze svoju lepotu u odricanju doživljaja neorganskog, u kristalas-tom, uopšte govoreći u apstraktnoj zakonitosti i nužnosti. Mi ćemo pokušati da rasvetlimo suprotno stanje od uosećavanja i apstrakcije, te ćemo najpre definisati pojam uosećavanja, ukoliko se on kao takav čini važnim za naše namere.³

Najjednostavnija formula koja definiše ovu vrstu estetičkog doživljaja glasi: estetičko uživanje je objektivizovano samouživanje. Estetički uživati znači uživati samo u jednom od mene različitom čulnom predmetu, mene u njemu uosećavati. »Ono šta ja u njemu uosećavam jeste čitav, celokupan život. A, život je snaga, unutrašnji rad, težnja i ispunjavanje. Jednom rečju, život je delatnost, delatnost koju ja doživljavam. Ova delatnost je njegova sklonost ka voljnom delanju; težnja ili htenje u kretanju.«

Dok je ranija estetika operisala sa osećanjem raspoloženja i neraspoloženja, Theodor Lipps ovim osećanjima pridaje samo vrednost osećanja tonova, u istom smislu u kome svetli ili tamni ton neke boje nije samo boja, već i ton boje. Nije presudan osećaj tona, već naprotiv, sam osećaj koji se zove unutrašnje kretanje, unutrašnji život, unutrašnje samodokazivanje. Pretpostavka čina uosećavanja je opšta aperceptivna delatnost. »Svaki čulni predmet ukoliko on egzistira za mene, uvek je samo rezultanta dve komponente, čulnog datog i moje aperceptivne delatnosti.« Svaka jednostavna linija, da bih je shvatio kao nešto što ona jeste, zahteva od mene aperceptivnu delatnost. Ja moram da proširim unutrašnji pogled, dok on zateže čitavu liniju; ja moram u svojoj duši tako pojmljeno da ograničim i da ga privučem sebi. Na taj način svaka linija zahteva od mene ono unutrašnje kretanje koje u sebi ujedinjuje oba trenutka: proširenje i ograničavanje. Osim toga, svaka linija postavlja mi usled svog pravca i forme razne specijalne zahteve.

»Ovde nastaje pitanje: kako se ja odnosim prema takvim zahtevima. Tu su dve mogućnosti, naime da takvom zahtevu odgovorim sa Da i da mu odgovorim sa Ne, da slobodno vežbam od mene zahtevanu delatnost, ili da se usprotivim zahtevu; da su prirodne tendencije, dispozije i potrebe samodokazivanja koje leže u meni u skladu sa zahtevom ili da je suprotan slučaj. Mi uvek imamo potrebu samodokazivanja. Štaviše ona je osnovna potreba našeg bića. Ali samodokazivanje koje se od mene zahteva putem jednog čulnog objekta, može da se ostvari tako što ga ja ne ispunjavam bez trenja i bez unutrašnje suprotnosti.

Ako ja zahtevanu delatnost mogu da prevaziđem bez unutrašnje suprotnosti, onda imam osećaj slobode. A ovo je osećaj raspoloženja. Osećaj raspoloženja uvek je osećaj slobodnog dokazivanja. To je neposredno doživljeno davanje određenog tona boji, osećaja delatnosti koji se pojavljuje kada se delatnost zbiva bez unutrašnjeg trenja. Ona je simptom svesti slobodne saglasnosti između zahteva za delatnošću i mog ispunjavanja.«

A u drugom slučaju nastaje konflikt između moje prirodne težnje za samodokazivanjem i one koja se od mene zahteva. A osećaj konflikta na isti način jeste osećaj nezadovoljstva objektom.

Prvo stanje stvari Lipps naziva pozitivnim a ovo drugo negativnim uosećavanjem.

Tek u trenutku kada ova opšta aperceptivna delatnost postane objekt mog duhovnog poseda, ova delatnost pripada objektu. »Forma jednog predmeta uvek je oformljenje kroz mene, kroz moju unutrašnju delatnost. Osnovna je činjenica svake psihologije i pravo svake estetike da je jedan »čulno dati objekt« strogo uzevši stvar koja ne postoji, nešto što ne postoji ne može postojati. Egzistirajući za mene — a samo o takvim objektima može biti reči — obelodanjen je mojom delatnošću, mojim unutrašnjim životom.« A ova aperceptivna, dakle, nije proizvoljna i samovoljna, nego je nužno vezana sa objektom.

Aperceptivna delatnost postaje estetičkim uživanjem u slučaju pozitivnog uosećavanja, u slučaju saglasnosti mojih prirodnih težnji za samodokazivanjem, koje od mene zahteva delatnost čulnih objekata. A kada je reč o umetničkom delu, može biti govora samo o ovom pozitivnom uosećavanju. Ovo je bazis teorije uosećavanja, ukoliko ona nađe svoju praktičnu primenu u umetničkom delu. Iz ove teorije proizilaze definicije Lepoga i Ružnoga. Naprimer: »Forme su lepe samo ukoliko postoji ovo uosećavanje. Njihova lepota je ovo moje idealno slobodno Preživljavanje u njima. Naprotiv, forma je ružna, ako ja ovo ne mogu, ako ja u formi ili njenom unutrašnjem posmatranju ne prebivam slobodno, ja osećam da podležem cilju.« (Lipps, Ästhetik 247)

Nije ovo mesto da nastavim sa razradom sistema. Za naše istraživanje će biti dovoljno ako označimo polaznu tačku ovakve vrste estetičkog doživljaja, njegove psihološke pretpostavke. Na taj način, mi dospevamo do razumevanja one za nas važne formule kao osnove koja treba da posluži narednim izvođenjima i koju stoga na ovom mestu ponavljamo: »Estetsko uživanje je objektivizovano samouživanje.« Cilj izvođenja koje će uslediti je da pokaže da se prihvatanje ovakvog procesa uosećavanja koje je za sva vremena i svugde bilo pretpostavka umetničkog stvaranja, ne može održati. Naprotiv, sa ovakvom teorijom uosećavanja umetničkog stvaranja stojimo bespomoćni naspram mnogih vremena i naroda. Razumevanje onih čudesnih sadržaja umetničkih dela, koja potiču iz uskih okvira grčko-rimske umetnosti i moderne zapadne umetnosti, ne daje nam mnogo povoda. Naprotiv, nama se nameće saznanje da se ispred nas nalazi jedan drugi psihološki proces, koji nam objašnjava samo negativna svojstva stila. Pre nego što pokušamo da približno odredimo ovaj proces izvesno je da moramo reći nekoliko reči o osnovnom pojmu nauke o

umetnosti, pošto je tek pri saglasnosti o ovom osnovnom pojmu moguće razumevanje onoga što će uslediti.

Budući da procvat istorije umetnosti splašnja u devetnaestom veku, bilo je na taj način samo po sebi razumljivo da se teorije o nastajanju umetničkog dela počnu zasnivati na materijalističkom shvatanju. Ne treba napominjati da ovaj pokušaj, kao zdrav i racionalan prodiere u suštinu umetnosti i deluje na spekulativnu estetiku osamnaestog veka kao i na one duhove koji se bave umetnošću. Na ovaj se način za mladu nauku pribavlja jedan vrlo značajan fundament. Jedno delo kao što je knjiga Gotfrida Sempere Stila ostaje zauvek jedno veličanstveno delo iz istorije umetnosti, i kao svaka značajna i potpuno obrađena misaona tvorevina stoji s onu stranu istorijskog vrednovanja »istinitog« i »lažnog«. Uprkos tome ova knjiga sa svojom materijalističkom teorijom nastajanja umetničkog dela, koja svugde važi kao pretpostavka najviših istorijsko-umetničkih iskazivanja, predstavlja za nas oslonac u borbi za napredak a protiv lenjosti duha. Svako dublje poniranje u suštinsko biće umetničkog dela se onemogućava kroz preterano vrednovanje subalternih elemenata dela. Uostalom, nema svaki onaj koji se poziva na Sempere i Semperev duh.

Svuda se nagoveštava reakcija na ovaj umetnički materijalizam. Najjače breše postavio je rano preminuli bečki naučnik Alojz Riegl, čije produbljeno i visoko sređeno delo o kasnozimske umetničkoj industriji, delimično i zbog svoje teške pristupačnosti — nije na žalost privuklo pažnju koju sa svog epohalnog značaja i zaslužuje.⁴ Riegl prvi uvodi u istorijsko-umetničku metodu pojam »umetničko htenje«. Pod »apsolutnim umetničkim htenjem« se podrazumeva onaj unutrašnji skriveni zahtev koji postoji za sebe i potpuno nezavisno od objekta i modusa stvaranja i ponaša se kao htenje ka formi. Ono je primarni momenat svakog umetničkog stvaranja i svako umetničko delo je svojom najunutrašnjijom suštinom samo objektivacija ovoga a priori postojećeg apsolutnog umetničkog htenja. Ova umetničko-materijalistička metoda koja se ne može, bez daljega, što treba posebno naglasiti, identifikovati sa metodom Gotfrida Sempere, već se delimično bazira na jednom sažimanju njegovog dela, shvata primitivno umetničko delo kao proizvod triju faktora: svrhe upotrebe, sirovine i tehnike. Istorija umetnosti je za njega u krajnjoj osnovi bila istorija znanja. Naprotiv, moderno shvatanje posmatra razvoj istorije umetnosti kao istoriju htenja, koja proizilazi iz psihološke pretpostavke da je znanje samo sekundarna posleđična pojava htenja. Na taj način, svojstvenost stila ranih epoha se ne obraća jednom oskudnom znanju, već jednom drugačije upravljenom htenju. Presudno je, dakle, ono što Riegl naziva »apsolutnim umetničkim htenjem« koje se modifikuje kroz ona tri faktora: svrhu upotrebe, sirovinu i tehniku. »Ova tri faktora više ne pripadaju onoj pozitivnoj stvaralačkoj ulozi, koju im je namećala materijalistička teorija, već sputanoj i negativnoj teoriji: oni su u neku ruku koeficijenti trenja unutra celokupnog produkta (Spätrömische Kunstindustrie).⁵

Ne može se uopšte razumeti zašto se pojmu umetničkog htenja pridaje jedan tako isključiv značaj, pošto se polazi od naivno ukočenjene pretpostavke da je umetničko htenje to jest svesni nagon koji prethodi nastajanju umetničkog dela, bio isti za sva vremena uz ograničenja u izvesnim varijacijama koje naznačavaju svojstvenost stila i da je, ukoliko je reč o likovnim umetnostima, imao za cilj približno određivanje prema prirodnom uzoru.

Svi naši sudovi o umetničkim proizvodima prošlosti boluju od ove jednostranosti. Mi to moramo priznati. Ali, sa ovim priznanjem se malo postiže. Jer, one direktive sudova koje nam se čine tako jednostranim doprle su do nas iz duge tradicije po kojoj je jedino vrednovanje vrednosti više ili manje rad mozga, krvi i mesa i koje osećaj samo mučno sledi, da bi ih već u prvom trenutku bez nadzora povratio u njegove stare nerazrušive predstave. Sa kriterijumom suda, nastavljamo razumljivost samu po sebi, kako se to kaže, približavanje ka stvarnosti, približavanje samom organskom životu. Naš pojam stila i estetičke lepote koji se u teoriji naturalizma tumače kao subalterni elementi umetničkog dela, u stvari su potpuno nerazdvojivi od takozvanog kriterijuma suda.⁶

Na taj način se način po strani teorija predstavlja stvar, da mi onim visokim elementima koje na nerazumljiv način označavamo sa višeznačnom rečju »stil«, dodeljujemo samo jedan određen i modifikovan uticaj onoga što je uzeto iz samog života. Svaki istorijsko-umetnički način posmatranja koji konsekventno raskida sa ovom jednostranošću, proglašava se konstruisanim i uvredljivim za »zdrav ljudski razum«. Ali, šta je ovaj zdrav ljudski razum do lenjost našeg duha iz koga izlazi tako mali i ograničen krug naših predstava i koji priznaje postojanje drugih pretpostavki. Tako za svagda ostajemo gospodari sopstvenog duha u kome se ogledaju vremena.

Pre nego što nastavimo potrebno je da razbistrimo odnos između prirodnog podražavanja i estetike. Ovde je neophodno potrebno saglasiti se u tome da težnja za podražavanjem, ova elementarna čovekova potreba, stoji izvan prave estetike i da njeno zadovoljenje nema ničeg principijelnog sa umetnošću. Ali, ovde ćemo se zadržati na razlikovanju između težnje za podražavanjem i naturalizma kao umetničkog roda. Po svojim psihološkim svojstvima oni nisu niukom slučaju identični i moraju se oštro razdvojiti jedno od drugoga. Svako zamršavanje pojmova u ovom pogledu od sudbinskog je značaja. Ovde se samo traži uzrok za nesrazmere koji vezuje veći deo obrazovanih ljudi umetnosti.

Primitivna težnja za podražavanjem je ovladala svim vremenima, a njena istorija je istorija manuelne veštine bez estetičkog

značaja. Upravo u najstarijim vremenima ova je težnja bila sasvim odvojena od istinske umetničke težnje; ona se naročito uteljavala u beznačajnoj umetnosti kao i na onim malim idolima i simboličkim igrama koje poznajemo još iz ranih umetničkih epoha, i koja često stoji u dosta direktnom sukobu sa stvaralaštvima u kojima se manifestuje prava umetnička težnja svih naroda. Setimo se na primer, da su težnja za podražavanjem i umetnička težnja u Egiptu bile istovremene, ali da su išle razdvojeno jedna pored druge. Dok je takozvana »narodna umetnost« sa zapanjujućim realizmom stvarala one poznate kipove prepisivača ili seoskog kmeta, dotle je »dvorska umetnost« predstavljala lažnu umetnost, jedan tačan stil koji je izvan puta svakog realizma. Ovde ne može biti reči ni o neznanju niti o ukočenosti bića, već se ovde želi zadovoljiti određena psihološka težnja o kojoj će se još raspravljati u toku naših izvođenja. Prava umetnost zadovoljava u svako vreme duboku psihološku potrebu, ali ne i čistu težnju za podražavanjem koja je igračka radost za preoblikovanje prirodnog uzora. Glorija koja lebdi iznad pojma umetnosti može sva uvažavanja predanosti za zadovoljenjem psihološke potrebe da motiviše samo psihološki, pri čemu se dakako misli na umetnost.

U ovom smislu istorija umetnosti dobija gotovo isti značaj kao i istorija religije: formula koja potiče od Schmarsowa »umetnost je razdvajanje čoveka sa prirodom«, može da važi samo utoliko ukoliko se celokupna metafizika kao takva, ono što je ona u osnovi, shvati kao razdvajanje čoveka od prirode. Ali, u tom slučaju bi prosta težnja za podražavanjem morala da ostane samo težnja za podražavanjem, iako na drugoj strani na primer, iskorišćavanje snaga prirode (što je isto tako tek razdvajanje od prirode) uz najviše psihološke težnje stvorilo bogove.

Vrednost jednog umetničkog dela, ono što mi označavamo kao njegovu lepotu, uopšteno govoreći, leži u njegovoj vrednosti da usrećava. Prirodno, ova vrednost usrećavanja stoji u kauzalnom odnosu sa onim psihološkim potrebama za zadovoljenjem. Na taj način, »apsolutno umetničko htenje« postaje mera za visinu kvaliteta ove psihološke potrebe. Jedna psihologija umetničke potrebe — sa našeg modernog stanovišta govoreći — potreba za stilom još nije napisana. Ona bi bila istorija osećanja sveta i kao takva ima isti značaj kao i istorija religije. Pod osećanjem sveta ja podrazumevam psihološko stanje u kome svagdašnji čovek stoji spram kosmosa i pojava spoljnog sveta. Ovim stanjem se iskazuje kvalitet psihološke potrebe, to jest svojstvo apsolutnog umetničkog htenja nalazi svoju nesuštastvenu odliku naspram umetničkog dela, isti onaj stil koji je svojstven samoj psihološkoj potrebi. Ovim prelazimo na razvoj stila u umetnosti različitih pravaca i takozvanog osećanja sveta, kao što se na isti način oslobađamo teogonije naroda.

Svaki stil za čoveka koji je iz njega stvorio svoju psihološku potrebu, predstavlja najviše usrećivanje. Usrećivanje mora postati najviša dogma celokupnog objektivnog istorijsko-umetničkog posmatranja: ono što sa našeg stanovišta mora, kada se govori o stvaranju, biti najveće izobličavanje, najviša lepota i ispunjavanje njegovog umetničkog htenja. Na taj način, sva vrednovanja sa stanovišta naše moderne estetike, koja svoje sudove isključivo prosuđuje u smislu Antike ili Renesanse, su sa jednog višeg stanovišta besmislena i otrcana.

Posle ovih neophodnih udaljavanja vraćamo se ponovo polaznoj tački, to jest tezi o ograničenoj primenljivosti teorije uosećavanja. Potreba za uosećavanjem kao pretpostavka umetničkog htenja može se posmatrati samo tamo gde umetničko htenje naginje organski istinitom (onome što je uzeto iz samog života) to jest naturalizmu u višem smislu. Osećaj usrećavanja koji u nama kroz ponavljanje organski lepog života oslobađa ono što moderan čovek označava kao lepotu, zadovoljenje je one unutrašnje potrebe za samodokazivanjem u kojoj Lipps vidi pretpostavku procesa uosećavanja. Mi uživamo u formama jednog umetničkog dela. Estetičko uživanje je objektivizovano samouživanje. Vrednost linije jedne forme postaje za nas vrednost života kojeg ona za nas saдрši u sebi. Ona dobija svoju lepotu samo kroz naš vitalni osećaj u koga nejasno uranjamo.

Podsećanje na mrtvu formu jedne piramide ili suzbijanje života na način kako se to manifestuje u vizantijskim mozaicima na primer, govori nam bez daljega da potreba za uosećavanjem koja ovde iz lako pojmljivih razloga uvek naginje organskom, ne može da omogući umetničko htenje. Da, nama se nameće misao da se ovde predstavlja težnja koja je u direktnoj suprotnosti sa težnjom ka uosećavanju i koja u onome u čemu potreba za uosećavanjem nalazi svoje zadovoljenje, upravo traži da bude suzbijena.⁷

Kao ovaj suprotan pol težnje za uosećavanjem pojavljuje se težnja ka apstrakciji. Namera ovog rada je da izvrši analizu i konstatuje značaj koji ona zauzima unutar razvoja umetnosti. Na jednom od sledećih izvođenja mogli bismo šire da obradimo ovu težnju ka apstrakciji i njen odnos prema umetničkom htenju. Pritom nalazimo da težnja ka apstrakciji ukazuje na umetničko htenje prirodno obdarenih naroda, ukoliko nešto takvo kod njih postoji, na umetničko htenje svih primitivnih umetničkih epoha i konačno na umetničko htenje nekih razvijenih orijentalnih kulturnih naroda. Tako težnja ka apstrakciji stoji na početku svake umetnosti a kod nekih naroda ostaje vladajuća i na visokom stupnju kulture, dok na primer kod Grka i drugih zapadnih naroda postepeno slabi. Ova prethodna konstatacija biće obrazložena u praktičnom delu rada.

Koje su, dakle, psihološke pretpostavke težnje ka apstrakciji? Mi ih moramo tražiti u osećanju sveta ovih naroda, u njihovom psihološkom ponašanju naspram kosmosa. Dok težnja za uose-

čavanjem poseduje srećan panteistički odnos prisnosti između ljudi i pojava spoljnog sveta, dotle je težnja ka apstrakciji veliko čovekovo uznemirenje pojavama spoljnog sveta i u religioznom odnosu korespondira sa snažnom transcendentalnom obojenošću svih predstava. Ovo stanje možemo da označimo kao čudesnu duhovnu bojazan od prostora. Kad Tibul kaže: *Primum in mundo fecit deus timor*, na taj način se ovaj osećaj straha shvata kao koren umetničkog stvaralaštva.

Jedno bliže poređenje sa onim telesnim strahom od prostora možda će bolje objasniti šta mi podrazumevamo pod onom duhovnom bojaznošću pred prostorom. Telesni strah od prostora narodski se objašnjava kao relikvija iz nekog normalnog razvojnog stupnja u kome čovek, da bi se pouzdao u prostor koji se pred njim proteže, još nije mogao sam da se prepusti utisku očiju, već je bio upućen na uveravanje svog čula pipanja. Tako je u čoveku, skoro kao kod dvonožca koji ima samo oči, morao da ostanu jedva primetan osećaj nesigurnosti. Ali, u svom daljem razvoju on se privikavanjem i intelektualnim premišljanjem oslobodio ovog prvobitnog straha od širokog prostora.⁸

Slično se dešavalo i sa duhovnim strahom od prostora, širokog, nepovezanog i poremećenog sveta pojava. Racionalistički razvoj čovečanstva potiskuje onaj instiktivni, koji je uslovljavao strah kroz položaj čovekove izgubljenosti. Samo, orijentalni kulturni narodi čiji duboki osećaj sveta stoji nasuprot jednog razvoja u racionalističkom smislu i koji su u pojavama spoljnog sveta uvek samo blistavi veo Maja videli, nisu dokučili zapletenost svih životnih pojava i nisu bili svesni intelektualnog savladavanja predstava spoljnog sveta. Njihova duhovna bojazan od prostora, njihov instikt za relativitet svih Bivstvujućih nije kao kod primitivnih naroda bio ispred saznavanja, nego nad saznavanjem. Od takvih naroda proističe zamršen odnos i menjanje pojava spoljnog sveta i ovladavanje čudovišne potrebe za mirovanjem. Mogućnost usrećavanja koju su oni tražili u umetnosti nije se sastojala u tome da se utone u stvari spoljnog sveta i u njima uživa, već u tome da se pojedinačna stvar spoljnog sveta izvuče iz svoje samovoljnosti i proceni putem približavanja apstraktnoj formi i na taj način nađe oslonac pojavama privida. Njena najjača težnja je bila da predmet spoljnog sveta gotovo iščupa iz prirodnog odnosa i beskonačnog menjanja bića, da ono što je u njemu bilo zavisno od života to jest slobodne volje pročisti i učini nužnim i nepomerljivim i približi svojoj apsolutnoj vrednosti. Tamo gde ona uspeva u tome, oseća se usrećavanje i zadovoljenje koje nam daje lepota organsko-životne forme, tako da ovu možemo da označimo kao njenu lepotu.

U »Stilfragen« Riegl piše: »Onaj po najvišim zakonima simetrije i ritma tačno izgrađen geometrijski stil je sa stanovišta zakonitosti i najsavršeniji. Ali, u našem procenjivanju vrednosti stoji on najniže, a i istorijski razvoj umetnosti takođe uči da je ovaj stil kod onih naroda kod kojih je on bio ponajčešći, ti isti narodi su ostajali na jednom srazmerno nižem kulturnom stupnju.« Prihvatimo li ovaj gore pomenuti stav o ulozi koju je odigrao geometrijski stil onda stojimo pred pitanjem: Koji je onda u svojoj zakonitosti najsavršeniji stil, stil najviše apstrakcije, najtačnijeg isključivanja života svojstven narodima na njihovom najprimitivnijem stupnju kulture? Između primitivne kulture i najviše kulture mora postojati kauzalni odnos, jedna čista zakonita umetnička forma. U tom pravcu nameće se stav: ili je čovek bio manje snažno pomen od duhovnog saznavanja pojava spoljnog sveta i u njima stekao odnos prisnosti, ili je snažnija dinamika iz koje proističe njegovim trudom ona najviša apstraktna lepota.

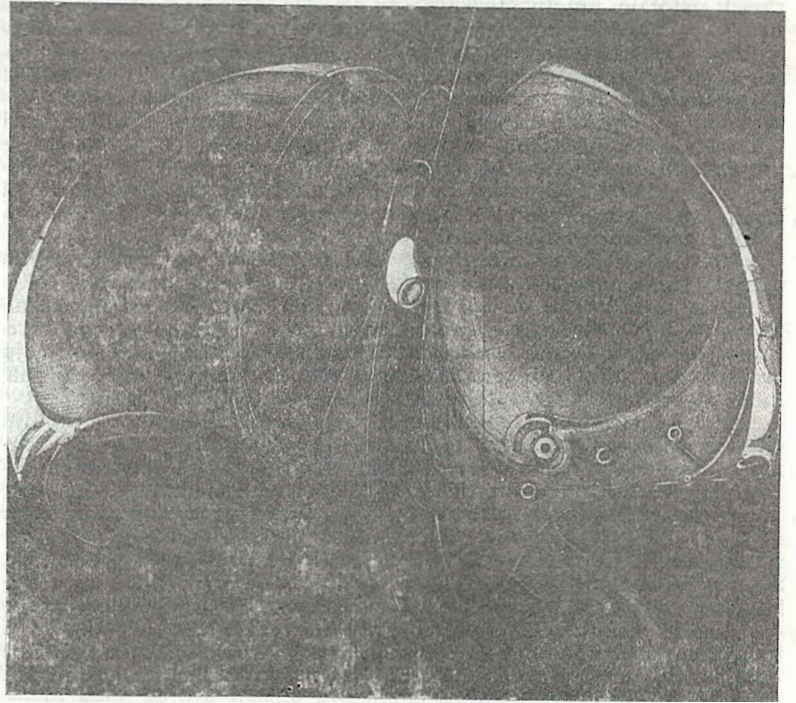
Nije primitivni čovek snažnije zakonitost u prirodi tražio ili osećao zakonitost u njoj, već upravo suprotno: pošto on tako izgubljen i duhovno bespomoćan među stvarima spoljnog sveta stoji, pošto on oseća samo nejasnost i slobodnu volju u odnosima i menjanju pojava spoljnog sveta, težnja da stvarima spoljnog sveta oduzme njihovu slobodnu volju i nejasnost u svetu pojava je toliko snažna da omogućava davanje nužnosti i zakonitosti. Da upotrebimo jedno slobodno poređenje: kod primitivnih ljudi instikt za »stvar po sebi« je takoreći najjači. Neprekidno duhovno ovladavanje spoljnim svetom i privikavanje na njega znače otupljivanje bića ovog instinkta. Tek dodnije, kada je u hiljadugodišnjem razvoju čovekov duh prešao čitav put racionalističkog saznavanja, počinje u njemu da se budi, kao krajnja rezignacija znanjem, osećanje za »stvar po sebi«. Ono što je pre bilo instikt sada je konačan proizvod saznavanja. Čovek danas opet stoji isto tako izgubljen i bespomoćan spram slike sveta, budući da nadmenost znanja opada, budući da je saznao »da je ovaj vidljivi svet u kojem smo mi delo Maja, jedno izazvano opčinjavanje, svet što ne postoji po sebi, svet bez sjaja, optička iluzija slična snovima, koprena što okružava čovekovo svesno biće. Za njega se može reći da je on nešto što je istovremeno i lažno i istinito, i ono što jeste i ono što nije. (Schopenhauer, Kritik der kanatischen Philosophie).

Ali, ovo saznavanje nije bilo umetnički plodno budući da se čovek već izdvojio iz mase i postao ličnost. Samo je dinamička snaga koja počiva u zajedničkom instinktu, zajedničkoj i neizdiferenciranoj masi mogla da stvori iz sebe one forme najviše apstraktne lepote. Usamljena ličnost je bila slaba za takve apstrakcije. Bilo bi to nepoznavanje psiholoških uslova nastajanja apstraktne umetničke forme ako bi se reklo da ona oseća potrebu da zahvati zakonitost, jer ova pretpostavlja duhovno intelektualno shvatanje geometrijske forme koje se pojavljuje kao proizvod sudživanja. Naprotiv, mi smo u mogućnosti da prihvatimo činjeni-

cu da ovde leži čist instikt stvaranja i da je težnja ka apstrakciji ove forme elementarna nužnost bez posredovanja intelekta. Upravo, pošto instikt intelekta još nije iščezao, može on u kličnoj ćeliji da pronade dispoziciju za zakonitost apstraktnog izraza.⁹

Ove apstraktne zakonite forme ispred kojih može otpočiniti pogled čovekovih očiju su jedine i najviše. U mnogih modernih teoretičara nalazimo tek na trenutke zbunjeno izgovorene misli da je matematika najviša umetnička forma; vredno je pomena reći da je do ovog naizgled paradoksalnog saznanja, koje tako protivreči rasutom umetničkom saznanju, došla u svojim umetničkim programima upravo romantičarska teorija. Usudujemo se da kažemo da je, posebno Novalis zastupao ovo visoko mišljenje o matematici i da od njega potiču sudovi kao što su: »matematika je život Bogova«, »čista matematika je religija«. Samo, između ovog saznavanja i elementarnog instinkta primitivnog čoveka, kao što smo već konstatovali, leži ista ona suštinska razlika kao između osećanja primitivnog čoveka za »stvar po sebi« i filozofske spekulacije o »stvari po sebi«.

Riegl govori o kristalnoj lepoti »koja prva gradi večni zakon forme bezivotne materije i koja je najbliža apsolutnoj lepoti (materijalni individualitet)«. Možemo prihvatiti to da je čovek saznao zakon, to jest apstraktno ozakonjenu bezivotnu materiju, da je to za nas upravo neophodnost mišljenja i da je ovaj zakon implicite svojstven čovekovom rasuđivanju, iako svaki pokušaj saznanja nije sadržan u logičkim pretpostavkama. Na taj način dospevamo do načela: jednostavna linija i njeno dalje produžavanje u čistu geometrijsku zakonitost moraju putem nejasnosti i zapletenosti pojava da pruže uznemirenim ljudima najvišu mogućnost usrećavanja. Jer, ovde je uništen poslednji ostatak životnog odnosa i životne zavisnosti, ovde je dosegnuta najviša apsolutna forma, najčistija apstrakcija; ovde je zakon nužnost, inače svuda vlada slobodna volja organskog. Ali, sada takva apstrakcija ne služi prirodnom predmetu, nego uzoru. »Geometrijska linija se razlikuje od prirodnog predmeta po tome što oni ne stoje u prirodnom odnosu. Dakako, ono što čini njeno značenje pripada prirodi. Mehaničke snage su prirodne snage. Ali, one su izvađene iz prirodnog odnosa i beskonačnog menjanja prirodnih snaga i za sebe dolaze do shvatanja.« (Lipps, *Asthetik*, 249).



Svakako da ova čista apstrakcija nikada nije mogla da se dokuči tako da tu kao osnov leži stvarni prirodni uzor. Postavlja se pitanje: na koji način se zaceľuje težnja ka apstrakciji naspram pojava spoljnog sveta? Već smo naglasili da to nije bila težnja za podražavanjem — istorija težnje za podražavanjem je nešto drugo nego istorija umetnosti, koja je težila umetničkom reprodukcijom prirodnog uzora. Naprotiv, u njoj vidimo težnju da se pojedinačan predmet spoljnog sveta, ukoliko on pobuđuje poseban interes, oslobodi veza i zavisnosti od drugih predmeta, otrgne od toka događaja i učini apsolutnim. Riegl je definisao ovu težnju starih kulturnih naroda ka apstrakciji umetničkog htenja: »Kulturni narodi starog doba su opažali predmete spoljnog sveta po analogiji sopstvene ljudske prirode (antropizam) i materijalne individue, doduše u različitim stepenima, ali su svaku sa čvrsto povezanim delovima dovodili u nerazlučivo jedinstvo. Njihovo čulno opažanje im pokazuje stvari međusobno pomešane, nejasne i zbrkane; posredstvom likovnih umetnosti oni razlučuju pojedinačne individue i postavljaju ih u jasno, izdvojeno jedinstvo. Likovna umetnost starog doba je dakle, svoj krajnji cilj tražila u tome, da prikaže predmete spoljnog sveta u njihovom jasnom materijal-

om individualitetu i da pritom naspram čulnih pojava u prirodi izvuče i savlada predmete spoljnog sveta, sve ono što bi neposredni uveravajući izraz materijalnog individualiteta moglo da smuti i oslabi.« (Riegl, Spätromische Kunstindustrie).

Odlučujuća konsekvencija jednog takvog umetničkog htenja bila je s jedne strane, približavanje predstavljanja ravni i strogo suzbijanje predstavljanja prostora i, naročito, ponovno, prikazivanje pojedinačne forme, s druge strane. Približavanje predstavljanju ravni je neophodno pošto naspram jednog određenog materijalnog individualiteta leži shvatanje o trodimenzionalnosti predmeta, pošto njegovo opažanje zahteva uzastopne kombinacije trenutaka opažanja, pošto se rastapa određeni individualitet predmeta; s druge strane, kroz skraćivanja i senke nagoveštava se dubina dimenzije kao i težnja ka njenom razumevanju. Otuda snažno učestvovanje razuma koji kombinuje i privikava. Na taj način, oba puta pokazuju subjektivno mučenje objektivnog stanja stvari, čije je izbegavanje kod starih naroda bilo moguće. Suzbijanje predstavljanja prostora bilo je već zbog toga zapovest težnje ka apstrakciji, pošto je ona upravo prostor koji se naslanja na relativnost slike sveta koji povezuje jednu stvar sa drugim stvarima, pošto se prostor još ne individualizuje. Ukoliko je jedan čulni predmet još zavisao od prostora, on ne može da nam se pokaže u svom određenom materijalnom individualitetu. Sve težnje su na taj način upravljene ka prostoru, koji oslobađa pojedinačnu formu. Otkuda ova teza o iskonskoj čovekovoj potrebi da posredstvom umetničkog predstavljanja oslobodi čulni predmet nejasnosti, koji se putem trodimenzionalnosti čini konstruisanim i nameštenim, i koji može podsetiti na to da i moderan umetnik, pa čak i plastičar, poseduje vrlo snažno osećanje. Navedujem se na sledeće rečenice iz Hildebrandovog dela *Problem der Form*: »Jer, nije zadatak plastike da postavi posmatrača u nesavršeno i nelagodno stanje naspram trodimenzionalnog ili kubnog oblika kod kojih se čini nejasnim jedno jasno predstavljeno lice, već se njen zadatak sastoji upravo u tome, da predstavi lice i time uznemiri kubni oblik. Koliko god da se jedna plastična figura posle prve linije čini značajnom, ona je još u početnom stadijumu svog umetničkog uobličavanja i tek kada ona počne da oformljuje površinu, iako kubnu, dobija ona umetničku formu.«

Ono što Hildebrand ovde naziva »uznemiravanje kubnog oblika« nije u krajnjoj osnovi ništa drugo do sećanje na one muke i uzbuđenja kojima je čovek ovladao kao i sećanje na pojave spoljnog sveta, konačno nije ništa drugo do sećanje na polaznu tačku svakog umetničkog stvaranja, to jest na težnju ka apstrakciji. Ako sada ponovimo formu za koju smo rekli da je bazis težnje ka uosećavanju, koja rezultira estetički doživljaj: »Estetičko uživanje je objektivizovano samouživanje«, odmah ćemo biti svesni polarnih suprotnosti obe forme estetičkog uživanja. Na jednoj strani Ja kao potamnjenje veličine, kao nuđenje mogućnosti usrećavanja umetničkim delom, na drugoj strani duboka veza između Ja i umetničkog dela koje svoj celokupni život dobija iz tog Ja. Ovaj dualizam estetičkog doživljaja, onako kako ga obeležavaju oba označena pola, nije konačan. Oba ova pola su samo stepenski prelazi jedne zajedničke težnje koja nam se iskazuje kao najdublja i krajnja suština svakog estetičkog doživljaja: težnje za samoispoljavanjem. U težnji ka apstrakciji intezitet težnje za samoispoljavanjem iskazuje se kao promenljiva i konsekvencijna veličina. Ona se ovde karakteriše, ne kao kod težnje za uosećavanjem kao težnja ispoljavanja iz individualnog bića, nego kao težnja da se celokupno biće u posmatranju nužnosti i nepomičnosti oslobodi slučajnosti, prividno slobodne volje i organske egzistencije da se oslobodi, život kao takav, kao smetnja estetičkom uživanju. Da težnja za uosećavanjem kao polazna tačka estetičkog doživljaja u osnovi predstavlja težnju za samoispoljavanjem biće nam možda jasnije ako mi ovu formulu i dalje zadržimo u uhu: »Estetičko uživanje je objektivizovano samouživanje.« Jer time je rečeno da proces uosećavanja predstavlja jedno samopotvrđivanje, potvrđivanje opšte volje za delatnošću koja je u nama. »Mi uvek imamo potrebu za samopokazivanjem. Štaviše, ona je osnovna potreba našeg bića.« Ali, budući da mi uosećavamo ovu volju za delatnošću u jedan drugi predmet, mi smo u drugom predmetu. Dok god mi sa našom unutrašnjom težnjom za doživljajem ulazimo u jedan spoljni predmet, u jednu spoljnu formu, oslobađamo se našeg bića. U neku ruku, mi osećamo naš individualitet koji pristizuje u jasnim granicama, naspram bezgranične diferenciranosti individualnog svesnog bića. U ovom samoobjektivizova-

nju leži jedno samoispoljavanje. Ovo potvrđivanje naše individualne potrebe za delatnošću predstavlja istovremeno i ograničavanje njegovih beskrajnih mogućnosti, negiranje njegove nesaglasljive diferenciranosti. Sa našom unutrašnjom voljom za delatnošću mi počivamo u granicama ove objektivacije. »Ja ne uosećavam ovo stvarno Ja, već sam u svojoj duši odvojen od njega, to jest ja sam pre svega odvojen od onoga što ja jesam, ja sam izvan posmatranja forme. Ja sam samo ovo idealno, ovo Ja koje posmatra.« (Lipps *Ästhetik* 247). Drugim rečima ja sam onaj koji gubi svoje Ja kada dođe u dodir sa umetničkim delom.

Ne može se, dakle, u ovom smislu svako estetičko zadovoljstvo pokazati odlučnim; štaviše, kao i svaka ljudska sreća uopšte, težnja za samoispoljavanjem ne može da povрати svoje najdublje biće. Na taj način težnja za ispoljavanjem proširuje se na celokupan organski vitalitet kao težnja ka apstrakciji na način kako se ova iskazuje naspram polarne suprotnosti: samo na individualnu egzistenciju upravljene težnje za samoispoljavanjem. Bližim obeležavanjem ovog estetičkog dualizma bavićemo se u glavi koja sledi.¹⁰

¹ up., Hildebrand, »Problem der Form«: »Problemi forme koji nastaju kod arhitektonskog uobličavanja jednog umetničkog dela nisu nužno postavljeni od prirode i razumljivi sami po sebi, oni su ipak i upravo, apsolutno umetnički.« Ili, »Delatnost ovladava predmetom kao nečim što se tek kroz način predstavljanja objašnjava, a ne kao nečim što već po sebi deluje poetski ili etički i što je kao takvo značajno.« Pod izrazom »arhitektonski« Hildebrand obuhvata sve one elemente koji stvaraju umetničko delo jedino podražavanjem. Up. izvođe u predgovoru za treće izdanje u kojima Hildebrand jasno formuliše svoj umetnički credo.

² Ovo ograničavanje je nužno. Jer, ovde ne može biti mesta raznim sistemima i njihovom uravnotežavanju, a koji proizilaze iz psihološkog procesa uosećavanja. Zbog toga se na ovom mestu mora odustati od bilo kakve kritike Lipsovog sistema, tim pre što se ovde koristimo samo opštim i osnovnim mislima. Razvoj problema uosećavanja ide do u Romantiku, koja je svoje osnovno shvatanje obradila sa umetničkom intuicijom moderne estetike. Naučno uobličavanje problema izvršili su: Lotze, Fridrich Vischer, Volkelt, Robert Vischer, Groos, Siebeck i konačno Lipps. Bliže o ovom razvoju može se pročitati u značajnoj disertaciji Paula Sterna: *Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik*, München 1897.

³ Naš pokušaj karakterizacije ponavlja osnovne ideje Lipsove teorije delimično doslovno u formulacijama, koje je Lipps izneo u jednom skraćenom sažimanju svog učenja objavljenog 1906. godine u časopisu »Zukunft«.

⁴ Moj rad se u nekim pitanjima oslanja na Riglovo shvatanje onako kako je ono izneto u »Stilfragen« (1893) i u »Spätromischen Kunstindustrie« (1901). Za razumevanje mog rada poznavanje ovih dela je, ako ne apsolutno neophodno a ono ipak vrlo poželjno. Premda se autor ne slaže u svim tačkama sa Riglom ipak on što se tiče metode istraživanja, stoji na istim osnovama i zahvaljuje mu na velikom podsticaju.

⁵ up. o tome: Wolfflin: »Nije mi ni na kraj pameti da poričem tehničko nastajanje pojedinačne forme. Priroda materijala, način njegove obrade, konstrukcija neće nikada biti bez uticaja. Ali ono što bih sa svoje strane mogao da primetim je to da tehnika nikada ne stvara stil, jedan određen osećaj forme uvek je primaran. Tehnički proizvedene forme ne smeju ovom osećaju forme nikada da protivureče; one bi mogle da postoje samo tamo gde se pokoravaju ukusu forme koji je već tu (Renaissance und Barock, II. Aufl. 57).

⁶ Predočava se primerice samo kako i umetnički moderno odgojena publika, bespomoćno stoji naspram pojave kao što je Hodler, da navedemo samo jedan od hiljade slučajeva. U ovoj bespomoćnosti ipak se jasno nagoveštava kako su ljudi naviknuti da prirodno lepo i prirodno istinito smatraju kao uslov umetnički lepog.

⁷ Da mi i danas možemo da se uosećavamo u formu jedne piramide, to ne treba poricati kao što ne treba poricati ni mogućnost jednog uosećavanja u apstraktne forme, o čemu će u daljem biti dosta reči. Samo, sve protivreči shvatanju da je ova težnja za uosećavanjem bila delotvorna kod stvaralaca forme piramide (vidi praktični deo ovog rada).

⁸ U vezi ovog valja se podsetiti na prostor koji se u egipatskoj arhitekturi jasno manifestuje. Kroz bezbrojne stubove, kojima ne pripada nikakva konstruktivna funkcija, traži se da se razbije utisak slobodnog prostora i da se bespomoćnom pogledu kroz stubove pruži potpuno obezbeđivanje. (up. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Kap. I).

⁹ U drugoj glavi ovoga rada ovaj problem obradiće se iscrpnije.

¹⁰ Sopenhauerova estetika nudi analogon takvom shvatanju. Kod Sopenhauera se sreća neposrednog estetičkog shvatanja sastoji se upravo u tome što se čovek u njemu oslobađa od svog individuuma, od svoje volje i ostaje da postoji samo još kao čist subjekt, kao jasno ogledalo objekta. »I baš zbog toga nije on više u shvatanju pojmovnog individuuma, jer se individuuum izgubio u takvom shvatanju; nego je on čist, bezvoljan, bezbolan, bezvremen subjekt saznanja.« (up. treću knjigu »Svet kao volja i predstava«).

Premeditacija prevodioca:
Sopenhauerovo delo nije navedeno u originalu, budući da je prevedeno kod nas.

iz knjige: ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, (Ein Beitrag zur Stilpsychologie) R. Piper co Verlag, München 1964.

od 35–60 str. (prevedeni odlomak — nosi isti naslov i predstavlja teorijsku osnovu čitavog dela).

Vilhelm Voringer je delom »Apstrakcija i uosećavanje« postavio osnove za određenje pojma moderne umetnosti. Duhovno-naučna misao koja proverjava ovim delom je omogućila da pojmovi i metode ovog dela postanu aktuelni koliko za ekspresionizam toliko i za apstraktnu umetnost. (iz predgovora).