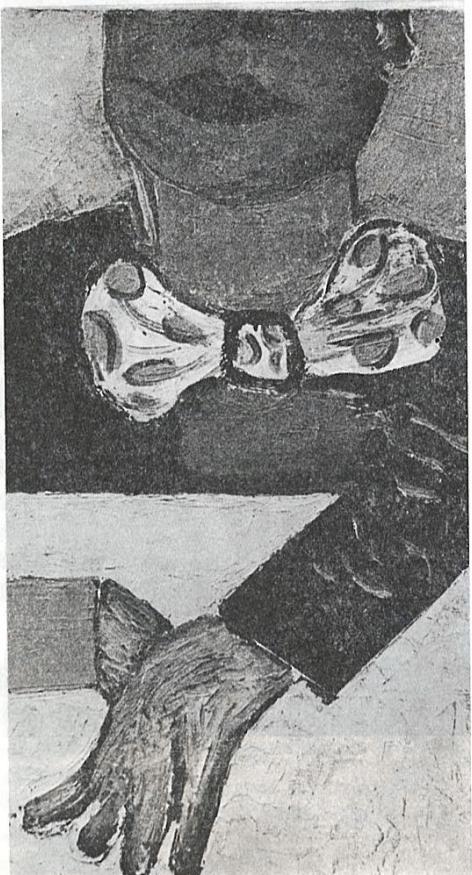


marko nedeljković

# PROPEDEVTIČ- KE BELEŠKE O SKULPTURI

(meta-teorijsko uvođenje)



Oblast plastičnog (skulpturalnog) stvaralaštva sve više se otkriva savremenim ispitivačima kao sasvim osobni i nedovoljno ispitani likovni prostor. Složen i mnogoznačan, ali dugo zanemaren, on se tek u poslednjih nekoliko decenija otkriva u svojim bitnim problemskim dimenzijama zahvaljujući nastojanjima nekolice vrsnih teoretičara i istoričara — Hamašer, Žideon, Kultermann, Trjer, Riđ, Supo — koji su u nizu radova znatno uklonili izvesnu nezasluženu koprenu koja nas je odvajala od ove oblasti.<sup>1</sup> U kritičko-teorijskom razvijanju ove problematike, koja se ponekad oslanja na načelo »progresivne filozofske promišljenosti«, ukazuju se sva ona bitna svojstva skulpture koja svojim prisustvom i razvojnim preobražajima predstavljaju problemsku sliku razvojnih perioda kroz koje je skulptura u svom viševekovnom trajanju prolazila. Pojavom i nestankom, na račun novih ili izmenjenih starih svojstava, ovi periodi govore o jednom svojevrsnom povesnom toku koji se odigrava unutar onog prostora koji opštim imenom nazivamo — likovne umetnosti. Za svako razmatranje koje teži teorijskoj obuhvatnosti i kritičkoj prodbuljenosti, ovaj likovno-povesni tok se ukazuje, u svojoj osnovi, kao specifični »femomenalni« kontinuitet u kome je moguće uočavati relacije kauzaliteta, unutarnje zakonitosti i mnogobrojne uslovnosti.<sup>2</sup> Plastično (skulpturalno) stvaralaštvo, posmatrano u celini svog povesnog situiranja, otkriva se teorijskoj misli kao osobeni skup komponenti koje idejno saobraćene predstavljaju materijalno ispoljenje izvesne plastične ideje. Suština problemskih realizacija plastičnog stvaralaštva ukazuje se u okolnosti postojanja dijalektičke međuzavisnosti komponenti koje sačinjavaju »plastičnu sintagmu«.<sup>3</sup> Teorijsko ispitivanje razvoja (procesa) plastičnog stvaralaštva nije, u stvari, ništa drugo do osmišljavanje načina i uslova korespondiranja ovih osobnih komponenti. Naučni i uslovi korespondiranja komponenti unutar plastične sintagme predstavljaju, dakle, primordialnu teorijsku mogućnost za razumevanje i tumačenje razvojnih procesa plastičnog stvaralaštva.

Aksiološka i semantička pitanja teorije skulpture nisu do sada bila predmet posebnih opširnijih razmatranja. Ova pitanja su doticana tek uzgredno, u postavkama koje su sadržavale maznaku da autor uviđa potrebu razmatranja ili ih, u najboljem slučaju, postavlja kao radne teze bez produbljenih teorijskih obrazlaganja.<sup>4</sup> Krug seman-

tičkih pitanja plastičnog stvaralaštva obuhvatao bi problematiku značenja i značenjskih mogućnosti likovno-plastičnih vrednosti. To je problematska relacija zavisnosti i uslovjenosti likovno-plastičnih vrednosti u odnosu na motiv umetnika koji, *in stricto sensu*, shvatamo kao izvorno zasnivanje umetničke (likovno-plastičke) ideje koja preovlađuje u celokupnom procesu umetničkog (skulpturalnog) stvaranja.<sup>5</sup> Posmatrano na operativnoj ravni, određenje ove problematske relacije bi bilo izvedeno u značenjskoj kategoriji, tj. u relativnoj i promenljivoj meri zavisnosti i uslovjenosti likovno-plastičnih vrednosti u odnosu na motiv umetnika.<sup>6</sup> Određivanjem kategorija naš operativni prostor je dobio u opsegu, dozvoljavajući razmatranje pitanja značenjskih mogućnosti (varijeteti) likovno-plastičnih vrednosti. Ovaj širi krug pitanja semantičke problematike upućuje nas na kategorizaciju — odnosno na podeši ili razvrstavanje značenjskih kategorija na različite oblike njihove pojavnosti. Značenjske mogućnosti (varijeteti) likovno-plastičnih vrednosti uvođe nas u probleme zavisnosti ovih vrednosti u odnosu na motiv umetnika. Značenjska kategorija u izvesnom pojavnom varijetu likovno-plastičnih vrednosti predstavlja, u stvari, jedan kategorijalni oblik značenjskih mogućnosti teorije plastičnog stvaralaštva. Na koji način — postavlja se pitanje — dolazi do uslovljavanja između izvesne plastične ideje koja određuje kategorijalni oblik značenjskih varijeteta i plastične sintagme unutar koje postoji dijalektička međuzavisnost različitih komponenti?

Navedimo jednu postavku koja izlaže problem materijalne komponente: »Model pokazuje jasno mase koje su podjeljene na planove. Velika masa trupa ide od ramena do pojasa; od pojasa do kuka osćea se druga masa koja se posle nastavlja masama nogu. Masa trupa od ramena do pojasa ima četiri osnovne oštro ispoljene strane a ove se dele na manje strane ili planove koji ublažavaju oštرينу i mrtvilo kulkova. Znači da je posle iznalaženja proporcija i pokreta potrebno pristupiti oživljavanju masa pomocu planova. Iz planova se razvijaju forme iz kojih se ide u definitivno obradovanje i oživljavanje statue pomoću detalja.<sup>7</sup>

Šta pokazuju analiza ove postavke? Reč je o antropomorfnoj ideji skulptorstva koja određuje sve ostale uzuse stvaralačkog procesa: mase i planove proporciju i morfološke detalje. Antropomorfni estetski tenet utiče na akcentovanje svih likovno-plastičnih vrednosti koje su u potpunosti uskladene s klasičnim shvatanjem skulptorske. Polkret — koji se po klasičnoj konцепцијi jedini pokazatelj vrednosti prostorne komponente — nagoveštava aktivitet mase u odnosu na prostor naime prispajanja i osvajanja prostornog ambilenta u umetničko zajedništvo materije i prostora posredstvom skulpturalnog dela ali taj prostor je još uvek pasivno tretiran, bez estetske uloge i značaja, bez svoje značenjske mogućnosti. S druge strane, masa je dekomponovana u planove i po uzoru na rodenovski manir oživljena u detaljima, verno održavajući zahteve klasičnog shvatanja skulptorske. Tako se akcentovanjem jedne (ili više) likovno-plastične vrednosti oslobođa proces skulpturalnog stvaranja, a likovno-plastične vrednosti se svrstavaju po vrednosnoj skali koja je uslovljena kategorijalnim oblikom značenjskog varijeteta. Upravo to nam i omogućuje da pratimo vrednosne promene u razvoju skulptorstva i da uočavamo one skupove likovno-plastičnih vrednosti koje dobijaju istaknutije mesto na vrednosnoj skali stvaralačkog procesa, u zavisnosti od kategorijalnog oblika značenjskog varijeteta. Sve promene na vrednosnom planu, nastale usled promena na značenjskom planu, a u osnovi u estetskoj motivaciji umetnika, objektiviziraju se u plastičnoj sintagi pod kojom podrazumevamo relativno nezavisan skup likovno-plastičnih vrednosti. Proučavanjem načina i uslova korespondiranja komponenti, unutar plastične sintagme, postaje dostupno sagledavanje razvojnih proce-

sa plastičnog stvaralaštva: svaka promena u estetskoj motivaciji umetnika projektuje se na značenjskom planu i odražava ne vrednosnom što, u krajnjoj liniji, za ispitivača postaje vidno u plastičnoj sintagmi, u odnosu njenih sastavnih komponenti.

Odnosi komponenti u plastičnoj sintagmi, koje možemo proučavati kroz dispoziciju likovno-plastičnih vrednosti, po pravilu odražavaju izvestan kategorijalni oblik značenjskih varijetačkih plastičnog stvaralaštva. Ova pravilnost pruža teorijske osnove za postavljanje tipoloških načela pojavnosti različitih tipova plastične sintagme, odnosno pruža mogućnost njihovog tipološkog razlikovanja.<sup>8)</sup> Proučavanjem klasičnog tipološkog oblika plastične sintagme moguće je uočiti okolnost da se interakcija između sastavnih komponenti ovog tipološkog oblika sintagme odigrava samo u dva slučaja: u slučaju kada figura nagoveštava pokret (pozicija kontraposta: *standbein* i *spielbein*) i u slučaju kada je figura smeštena u tzv. slobodnom prostoru. U oba slučaja prostorna komponenta ima ulogu sekundarnog estetskog činioca i u funkciji je materijalne komponente. To se najbolje može sagledati na primeru kontrapostne figure.

Pojavom kontraposta plastično stvaralaštvo se oslobođilo kanona simetričnosti, ukločenosti i frontaliteta, dakle, odlike iz arhaičkog perioda. Kontrapostna figura je u stojećem stavu s osloncem na jednoj nozi (*standbein*) i drugom nogom opuštenom (*spielbein*). Polukorak kontrapostne figure je naznaka polkreta, on nagoveštava pokret i time iskazuje izvestan kinetički kvalitet koji skulptorstvo do pojave kontraposta nije poznalo. Međutim, iako se ovaj kontrapostni vid pokreta iskazuje kao izvestan stepen aktiviteta u odnosu na prostor, te je stoga moguće zastupati težu da je o — u osnovi — esetski motiv koji teži integraciji materijalnog i prostornog vida skulptorstva, taj pokret još uvek nema teorijsku (značenjsku) vrednost i opravданo je posmatrati ga u funkciji materijalne komponente. Sta nam daje osnovu za ovakvo tvrdjenje?

Arhaična skulptura je podrazumevala sasvim jednostavan postupak modelacije. Za razliku od nje, grčka antička skulptura počiva na estetičkoj kulturi antropomorfizma koja je, po svom najbitnijem zahtevu, užidala i slavila čoveka u svim trenucima njegovih pobeda. Da bi se takav čovek plastično prikazao valjalo je pronaći nova i savladati složenja kompoziciona rešenja. Načelo kontraposta tada postaje uobičajeno sredstvo u kompoziciji skulpture, u rasporedu masa i planova, a mnogo kasnije i kanon klasicističke estetike. Taj kontrapostni polukorak bio je, dakle, strukturiran u jednu celinu koja je svojim osnovnim značenjem zatirala i omaj nagoveštaj značenja prostorne komponente. Zbog toga je opravданo zaključiti da u klasičnom tipološkom obliku plastične sintagme ne dolazi do potpune interakcije između prostorne i materijalne komponente. Likovno-plastične vrednosti sadržane u ovim komponentama nisu izražene u svom potpunom potencijalu, odnosno izražene su samo one likovno-plastične vrednosti koje sačinjavaju materijalnu komponentu plastične sintagme.

U klasičnom tipološkom obliku plastične sintagme uočavamo osobenu sistematičku uspostavljanja načina i uslova korespondiranja njenih sastavnih komponenti. Osobenost ove klasične sistematike moguće je izraziti sledećim rečima: U odnosu na fenomenološke potencijale plastičnog stvaralaštva, klasični tipološki oblik plastične sintagme ne predstavlja značajam domaćaj plastičnog stvaralaštva; klasični kategorijalni oblik značenjskog varijeteta, koji je uslovljen estetskom motivacijom skulptora, ne odražava u potpunosti ove fenomenološke potencijale, niti ih sasvim osloboda.

#### NAPOMENE:

<sup>1)</sup> Svaka namera teorijsko-kritičkog pristupa podrazumeva, pre svega, upoznavanje dosadašnjih teorijskih pokušaja; u ovom tekstu, međutim, učinjen je izuzetak zato što predmet razmatranja to dozvoljava. Ovaj meta-teorijski uvod podrazumeva ona pitanja koja se na eksplicitan način ne raspravljaju u teoriji, već su po svojoj prirodi i logičkom statusu data kao polazišta bez čijeg objašnjenja svako dalje teorijsko uopštavanje ne može biti potpuno i metodološki korektno sprovedeno (upor. M. Marković, *Dijalektička teorija značenja*, Beograd 1961, 20. A. Lalande, *Vocabulaire*, Pariz 1968, 6. II.). Jedino meta-teorijsko razmatranje na koje se pozivamo je tumačenje L. Trifunovića — upor. Savremenički, 1962, 2.

<sup>2)</sup> izraz »fenomenalno« po M. Hajdegeru, *Biće i vreme*; upor. *Fenomenologija*, Zbornik, Nolit, Beograd 1975, 279.

<sup>3)</sup> Pod »plastičnom sintagmom« podrazumevamo relativno nezavisan skup komponenti na osnovu kojih se i može govoriti o skulptorstvu između ostalih područja likovne umetnosti. Shematski prikaz plastične sintagme omogućuje određivanje konotacije termina »skulptorstvo« kao i naznačavanje »linija« povezanosti i razgraničenja s drugim epifenomenima unutar likovnog područja. U strukturi plastične sintagme moguće je razlikovati grupu materijalnih i grupu prostornih komponenti.

<sup>4)</sup> Objašnjavači teškoće periodizacije i hronološkog redosleda H. Rid ističe značaj aksiološkog pitanja; upor. *Istorijske moderne skulpture*, Jugoslavija, Beograd 1966, 9. Međutim, značaj ovog pitanja još ni izdaleka nije prikazan u svojoj složenosti, naročito ako ga posmatramo kao posredovanu aporiju periodizacijskog problema istorije skulpture. Naime, da bi istorijsko ispitivanje povesnog situiranja skulptorstva bilo korektno sprovedeno, neophodno je pružiti teorijsku osnovu i razviti premise zasnovanja posebnog sistema periodizacije koji bi odražavao sva promene osobnih likovno-plastičnih vrednosti.

<sup>5)</sup> Značenjska pitanja H. Rid posmatra u korelaciji s pojmovnim određenjima: stvarnost, vizuelni doživljaj, zmena za takav doživljaj (ibid, 18). L. Trifunović u tekstu *Problemi savremenog vajarstva* predlaže sledeća određenja: objektivna stvarnost (van dela) i umetnička stvarnost (kao rezultat umetničkog saznanja i umetničke prirode), zatvorena u samom delu ibid, 115.

<sup>6)</sup> Novolatinski etimologikon »motivac: motivum, causa motiva — pobuda, podstrek, podsticaj; fr. motif, motiver; nem. Beweggrund. Ovaj kontroverzni granični pojam označava složen percepciono-senzorni proces nastanka umetničkog dela. Nije slučajno da se u teoriji umetnosti najčešće podrazumeva njegovo značenje, ukoliko se teži razmatranju na opštoj teorijskoj ravni. Međutim, »opštost« je ponekad pokriće za nisku teorijsku kulturu i skromnu refleksiju. Ali, druga strana ovakve kulture i naizgled nedovoljno razvijene refleksije pokazuju nam svoje pozitivističko lice koje se, poput razmaženog deteta, smeši samo na kolač zvan »analognja«. To je, u stvari, situacija koju opisuje N. Hartman kada kaže da se »svaka metoda upravlja prema zasad pristupačnim stranama celokupnog fenomena koji je u pitanju. U estetici je to od posebnog značaja, jer zasad u njoj ima samo malo upotrebljivih analiza fenomena, a celi kompleks pitanja, prema teškoćama na koje se tu nailazi, još je uvek aporetički malo raščlanjen.«) upor. *Estetika, Kulturna*, Beograd 1968, 13.) Smisao određen »motiv (izvorno zasnovanje likovno-plastične ideje koja preovlađuje u celokupnom procesu skulpturalnog stvaranja) podrazumeva proces strukturiranja elemenata u kojem se, rečeno jezikom Veleka i Vorena, estetski indiferentni elementi preobražavaju na estetski delotvoran način u strukturu koja ima izvesnu estetsku svrhu.

L. Trifunović se dotakao značenjskog pitanja, ali ga nije dovoljno problematizovao: »Ako prihvativimo da postoje dve stvarnosti: objektivna (van dela) i umetnička (zatvorena u samom delu) i ako se složimo da umetnička stvarnost ne odražava objektivnu, nalazimo se pred novim problemom: da li između ovih fenomena, koji paralelni i samostalno egzistiraju jedan pokraj drugog, postoji ipak izvesna veza i kako se ona manifestuje?« (ibid, 115). Konotativni sadržaj pojma »doživljaj« koji Rid operacionalizuje, pored toga toga ima romantičarski prizvuk, čini se da nije svršishodan u pokušaju da se uspostavi pojmovno posredovanje između objektivne i umetničke stvarnosti. »Metafizička vrednost« ovog pojma je u tome da se on ne može ni podržati ni opovrći. Ništa uspešnije slučaj nije ni s platonovskom »senkom senke« — s određenjem »stvaranje raznih zameni (simbola, znakova) za takav doživljaj«, što je opet doživljaj doživljaja. Najzad, uspostavljanje korelacije sa stvarnošću (»mimetičko predstavljanje«) skriva pozitivističku zamku koja nipošto nije preporučljiva; u mimetičkom postupku sadržan je izvorno umetnički postupak koji ne dozvoljava da se govoriti o apsolutno realnom realizmu. Svako predstavljanje je donekle mimetičko, kao što i »izrazito« mitemtičko predstavljanje donekle to nije.

<sup>7)</sup> S. Stojanović, *Šta je skulptura, navedeno iz: O umetnosti i umetnicima*, Prosveta, Beograd, 1952, 19—20.

<sup>8)</sup> U tom smislu je moguće reći da značenjskoj kategoriji plastičnog stvaralaštva odgovara tip plastične sintagme; svakom posebnom kategorijalnom obliku značenjskih varijetačkih plastičnog stvaralaštva odgovara poseban tipološki oblik plastične sintagme.

