

Na taj način i sam posmatrač učestvuje u stvaralaštvu i u toj meri taj se proces može opisati kao ponovno stvaranje u svesti posmatrača.

Ovaj stvaralački način je jedini pravi način posmatranja vizuelne umetnosti. Ne postoji nikakav drugi način ni za klasičnu, ni za modernu umetnost.

U klasičnoj umetnosti umetnički cilj je manje ili više prikriven pomoćnim sredstvima. U modernoj umetnosti umetnički cilj se pojavljuje uvek s većom jasnoćom, većom egzaktnošću. U njoj uvek ima manje karikiranja i manje pozajmljivanja od prirode, što inače skreće pažnju posmatrača s umetničkog cilja i time je jači zahtev koji mu se postavlja da ponovo stvara delo (estetička aktivnost ponovnog stvaranja). On mora zauzeti aktivniji stav prema umetničkom delu, ako želi da ga pravilno shvati.

PRIMER 7

Mora se veoma naglasiti da posmatrač, dok gleda egzaktno umetničko delo, ne zapaža osobene, odnosno upadljive detalje. Utisak koji se stiče govori pre o potpuno ravnopravnom značaju svih delova, što se ne odnosi samo na te delove kao takve, već i na odnos između umetničkog dela i posmatrača.

Mada je teško rečima iskazati uticaj umetničkog dela, najdublju posmatračevu percepciju ćemo najbolje opisati ako kažemo da kod njega dolazi do uspostavljanja ravnoteže između subjektivnog i objektivnog, neposredno prožetog svešču, i on doživljava osećaj jasnoće, istovremene visine i dubine, koja nema veze s prirodnim odnosima ili prostornim dimenzijama — percepcija koja dovodi posmatrača u stanje svesne harmonije u kojoj nestaje delovanje izdvojenih dominantni.

Nije nemoguće da je ova umetnička vizija nalik na versku harmoniju ili ushićenje, pošto je najskrovitija suština izražena u umetničkom delu, ali s osnovnom razlikom u tome što umetnička kontemplacija, neposredna svest i ushićenje — jednom rečju: *umetnički doživljaj* — nemaju u sebi ničeg čudnovatog, niti tajanstvenog. Naprotiv: pravi umetnički doživljaj je potpuno *stvaran i svestan*.

Istinski umetnički doživljaj ne može biti pasivan, jer je posmatrač prisiljen da zajedno s umetnikom doživljava stalno i ponavljano međusobno smenjivanje i isključivanje položaja i dimenzija, linija i površina. On će shvatiti da harmonični odnosi konačno prističu iz ove igre ponavljano smenjivanja i isključivanja dvaju elemenata. Svaki deo se sjedinjuje s ostalim delovima. *Oblikovno jedinstvo celine* čine svi delovi (ali pojedini delovi celine ne dominiraju niti se ističu).

Postignuta je savršena ravnoteža umetničkih odnosa. Nema ničeg što odvlači pažnju posmatrača; on slobodno učestvuje u njoj.

S engleskog prevela Jordanka Mešić

NAPOMENE:

* Ovo su dva poglavlja (četvrto i peto) iz rasprave Tea van Dusburga »Načela neoplastičke umetnosti«, koja je svojevremeno prvi put bila objavljena u ediciji kapitalnih teorijskih izdanja Bauhausa u Vajmaru.
Prevedeno iz: The van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, London, Lund Humphries, 1969.

¹ Mogli bismo takođe koristiti termine imitativna i kreativna umetnost.
² Ako umetnost zaista čini celinu, harmoniju, ona će obuhvatiti sve vrste osećanja, uključujući verska i etička.

³ U svom delu o estetici »Die Neue Gestaltungslehre« (La doctrine de l'art nouveau) pokušao sam da osnovna izražajna sredstva vizuelnih umetnosti svodem na zajednički imenilac.

⁴ U celini: objektivni oblik. Kada se koriste osnovna izražajna sredstva, objektivni »oblike« postaje nevažeci. Na primer: ako slikar svoje delo stvara bojom, svaki oblik (bio on naturalistički ili iluzionistički, ili geometrijski) samo će oslabiti izraz slikarske ili arhitektonske ravnoteže. Isto se može primeniti na skulpturu, jednom rečju, na sve umetnosti.

Ono što ovde podrazumevam pod »oblikom« u arhitekturi se očituje kao dekoracija. Dekorativno korišćenje osnovnih sredstava, toliko uobičajenih u sadašnjem trenutku u savremenoj arhitekturi Holandana i Belgijanaca, može samo oslabiti arhitektonski izraz.

⁵ Umetnik, pravno, ima potpunu slobodu u korišćenju ma koje nauke (npr. matematike), ma koje tehnike (npr. štampe, mašine, itd.) i ma kog materijala da bi postigao tu egzaktnost.

⁶ Ono čemu preostale pristalice kubizma svojim »superrealizmom« sada gotovo bez izuzetka teže, jeste upravo to isto: klasična slikarska harmonija postignuta sredstvima pozajmljenim iz prirode. Da li svrha korišćenja prirodnih oblika u ovom procesu možda nije takva, ili njih treba posmatrati samo kao objektivnu pojavu, s umetničke tačke gledišta ne predstavlja nikakvu suštinsku razliku. Ovaj pokret bi se mogao nazvati neobarokom.

⁷ One koje to zanima uputio bih na: Von Monet zu Picasso, Max Raphael, Delphin — Verlag, Munich 1913. *Modern Painting*, W. H. Wright, 1917. *De nieuwe Beweging in de Schilderkunst*, Theo van Doesburg, J. Waltman, jr., Delft 1915. *Classique-Baroque-Moderne*, Edition de l'Effort Moderne, Paris 1920. *Neue Gestaltung*, P. Mondrian, Bauhausbücher 5, Albert Langen Verlag.

⁸ U impresionizmu se ovo isključivanje izražava intuitivno. Kako bi se postigao utisak harmonije, jedna boja isključuje drugu. Odatle potiče izraz: odnos boja.

⁹ A ne da rekonstruiše njegov predmet. Mnogi ljudi naивно veruju da su potpuno shvatili moderno umetničko delo ako su uspeali da otkriju objektivnu temu koja je nadahnula umetnika.

NOVE KNJIGE

THEODORE ROSZAK: »KONTRAKULTURA«

»Naprijed«, Zagreb 1978.

Piše: Nikola Poplašen

Osporovanje razvijenog kapitalističkog društva na netradicionalan način odrednica je niza pokreta i pojava izraslih od početka prošle decenije do danas. Kako se osporavanje o kojem je reč ne iscrpljuje tek parcijalno-empirijskom akcijom-pokušajem, ili (još jednom) teorijskom ebjeksijom, vizijom Novog, nego samim načinom života nosilaca osporavanja, ono je ostalo predmetom interesovanja ne samo teoretičara, prvenstveno zbog te činjenice. Pošto se radi o direktnom oponiranju *dominantnoj kulturi*, Theodore Roszak, pored ostalih, drži da je razložno govoriti o *kontrakulturi*, te generalizacijom sistematski nastoji razviti relevantnu eksplikativnu liniju i doći do validnih zaključaka.

Koji su, po Roszaku, pre svega, razlozi pojavi kontrakture? Ukratko, kontrakturna opozicija se konstituise spram tehnokratskog društva kao pozicije. Ishod i sadržaj tehnokratije i tehnokratizma je jedinstven: odsustvo sumnje u instinitost (hiper) racionalnih sudova nauke (»mit objektivne svesti«) koja se izdiže do nivoa kulta, tehnifikacija svih potreba čoveka (pa i onih vitalnih, nagonskih) i tehnologizacija njihove re-produkcije i zadovoljavanja. U osnovi je zahtev za nesmetanom industrijskom produkcijom koja postaje cilj, samosvrha, domet je sve veće izobilje materijalnih, potrošnih sredstava koje nudi ovaj (samosvršni) industrijski aparat, konsekvencija je sveopšta kvantifikacija i denaturacija životnog stila, odsustvo izvorno-ljudskog kvaliteta — totalna dehumanizacija. Na drugoj strani, u svim ovim aspektima, kontrakultura je sasvim nehomogena. Njeni sudeonici su uglavnom omladinci iz najrazličitijih slojeva; bez prisustva disciplinsko-organizacionih principa, ona podseća na šarenu procesiju koja duž puta neprekidno prima i gubi svoje pripadnike; nepraktikovanje tradicionalnih oblika borbe (političke, ekonomske) nikog dugoročno ni programatski ne obavezuje; učestvovati u sporodičnoj pobuni, spontanoj demonstraciji, vezati se za neki simbol suprotstavljen dominaciji tehnokratizma (pa makar to bio »samo« način odevanja »lude omladine«), razvijati »nefunkcionalne« oblike zajedništva, ili uopšte niučemu neučestvovati itd. — sve je to kontrakultura. U bekstvu od roditeljskog izobilja, hladnih i iskalkuliranih odnosa, omladina traži neposredovano zajedništvo, autentično ljudsko iskustvo, čulnost života, »neintelektualnu svest«, realnost utopije — novi, drugačiji, smisleniji život.

»Kad kažem da kontrakultura istražuje neintelektualne aspekte ličnosti, kaže Roszak, onda to znači da vjerujem u značajnost njenog pothvata s obzirom na to da je zanima razina vizije. Taj je naum ponekad nejasan, osobito onim očajnim pojedincima koji naprečac zaključuju kako jedino sredstvo borbe protiv 'ludačke racionalnosti' našeg društva leži u prepustanju širokom izboru ludačkih strasti. Oni dopuštaju, poput strogo samodiscipliniranih solidnih građana, da im se razumijevanje zaustavi na razini vanjskog ponašanja, prihvaćajući dihotomiju između 'spontanih' i 'promišljenih' načina ponašanja kao konačnu« (str. 66).

U ovom kontekstu je sasvim svrsishodna obimna Roszakova ekspozicija kontrakturnih fenomena u području studentskog

bunta, različitih aspekata undergrounda, smisla i razloga psihe- delije, životno-inspirativnih momenata orijentalnih religija, ma- gije, šamanizma i uticaja (nekih) teoretičara prvenstveno novo- levičarske orijentacije.

Mogućnost revolucionarnog preobražaja sveta Roszak postu- lira van kritičkog okvira marksizma — u sukobu malobrojnog dela (revolucionarne) omladine sa starijom generacijom, koja je tako reći u celini opredeljena za bezuslovno poverenje *ratu*, za tehničko-tehnološki rast, za dominantnu tehnokratsku kulturu. Razlika između kontrakulture mladih i dominantne kulture star- rijih je za njega toliko značajna da je poredi s diskrepancom koja je razdvajala »grčko-rimsku racionalnost i kršćansku mis- teriju«.

Najveća vrednost ove knjige je što podseća da je suština Novog društva u svestranoj afirmaciji ljudskog bića i ljudskoj sreći življenju u toplini međuljudskih odnosa, i to u elementima koje je, s obzirom na pretpostavke, već moguće razviti i učiniti univerzalnom svakodnevnicom. Uz to, Roszak to čini prodornom analitičkom metodom, a rezultate predočava, u ovom području pomalo zaboravljenom, literarnom leksikom koja mnoge njegove objekte čini impresivnijim i angažovanijim.

Roszakova ograničenost na savremeno američko društvo, čer- ga je on svestan, ipak ne rezultira isključivo lokalnim obelež- jem rezultata do kojih dolazi. Od nedostataka pomenimo auto- rovo uporno traganje za dinamičkim aspektom (epohalne) re- volucije u sukobu generacija i (čest) nekritički prelaz s analize sociološkog na psihološki nivo i obrnuto. Međutim, Roszak (i de- klarativno) nije marksista. Iako marksizam ne odbacuje, on očig- ledno nije usvojio njegove osnovne principe. To ipak ne znači da njegova knjiga — bez obzira što sa stanovišta marksizma sta- vove ne dovodi do »krajnje instance«, što ih ne radikalizuje, ma- da se, paradoksalno, uporno zalaže za radikalizam — nije isto- vreme vrlo značajan oslonac marksističkoj teoriji i prilog praktičnoj kritici građanskog društva.

ANDRE JOLLES: »JEDNOSTAVNI OBLICI«
Zagreb 1978. Prijevod i bilješke Vladimir Biti.
Piše: Nikola Grdinić

Knjiga *Jednostavni oblici* doživela je približno istu sudbinu kao i *Morfologija bajke* A. Propa: kada je bila objavljena 1930, prošla je nezapaženo, da bi tek kasnije u naučnim krugovima oživeo interes za nju, što traje i danas.

Osnovno teorijsko polazište ove knjige nastalo je u polemici s pozitivističkim metodom u nauci o književnosti, koja je, ako je i raspravljala o sredini i vremenu, uvek istom krivuljom preko pisca, njegove psihologije ili genetičkog porekla, nastojala tumačiti smisao književnog umetničkog dela.

Kritičkom odnosu prema pozitivizmu Jolles kao da duguje ključne teorijske postavke — odvojeno posmatranje umetnosti i orijentaciju na jednostavne oblike koji nisu nastali kao konačni otisak pesnikove ličnosti, već su promenljivi oblici koji se ostva- ruju u jeziku, osnovnom sredstvu književnog umetničkog izra- žavanja. Oslonac, pak, i inspiraciju za morfološko ispitivanje književnosti Jolles je, kao i Prop, nalazio u raznim teorijskim radovima nemačkih romantičara, čije su veze i uticaji na mo- dernu nauku o književnosti dosta nejasni i neispitani.

Jednostavne oblike Jolles definiše pojmovima »duhovna za- okupljenost« i »jezička gesta« i uz njihovu pomoć analizira: le- gendu, sagu, mit, zagonetku, izreku, kazu, memorabile, bajku i vic. Ovi oblici, istorijski, prethode umetničkim, koji su nastali daljim razvojem i povezivanjem u veće celine. Tako je Krajer ukazivao na razvoj romana iz jednostavnih oblika, a ta ideja kao da nije strana ni ruskim formalistima, koji su, na primer, nastanak romana tumačili razvijanjem i povezivanjem više novela u jednu celinu (Šklovski).

Duhovna zaokupljenost je način jezičkog oblikovanja stvar- nosti u zavisnosti od pravca u kome je usmeren društveni inter- res. Legenda je, tako, nastala kao duhovna potreba društva u određenim uslovima za oponoštavanje, u mitu saznavanjem, u sa- gi porodicom ili plemenom, u zagoneci znanjem, u izreci iskust- vom, opiranjem normama u kazusu, činjenicama u memorabilu, u vicu za razrešavanjem i razvezivanjem, a u bajci se svet prikazu- je onakav kakav bi trebao biti.

U svakom od ovih oblika Jolles razlikuje jednostavnu i ost- varenu formu, a međuodnos oba pojma najbolje se može opi- sati kao razlika između potencijalnog (virtuelnog) i aktuelnog obli- ka. Postupak u analizi je, međutim, obrnut. Tragajući za čistim jednostavnim oblicima, Jolles polazi od ostvarenih, pa tako du- hovnu zaokupljenost legende imitacijom nalazi ostvarenu u sve- tačkoj viti, Pindarevim eponikijama i savremenim novinskim iz- veštajima sa sportskih takmičenja, odnosno duhovnu zaokuplje- nost sage porodicom, plemenom u epu o Nibelunzima i Ilijadi,

gde je saga, dakako, izmenjena prema zakonitostima epskog ob- likovanja građe. I ostale jednostavne oblike Jolles pronalazi u ostvarenim oblicima, mit u mitosu, memorabile u istorijama, ka- zu u pravnim spisima, bajku u toskanskoj noveli itd. Isti takvi oblici, zatim, nalaze se i u našem savremenom svetu, dakle, kada su išezli društveni uslovi iz kojih su nastali, ali sada kao puke sheme koje nisu delotvorne. U navedenom primeru takav — iz- rođeni oblik — novi novinski izveštaj.

Otuda proizilazi važno svojstvo jednostavnih oblika koje Jol- les suprotstavlja umetničkim, promenljivost, mnogokratnost, na- suprot statičnosti i fiksiranosti književnog umetničkog teksta. Suprotnost jednostavni — umetnički oblik, međutim, nije pogod- dan teorijski osnov za uspostavljanje razlike usmena — pisana književnost, iako se jednostavni oblici opiru pisanoj reči, jer ni svojstva umetničkih oblika nisu toliko stabilna i čvrsta. Tako, na primer, roman u velikoj meri poseduje protejsku sposobnost menjanja i povezivanja s drugim oblastima duhovnog delovanja, kao psihologijom, filosofijom, istorijom, pa čak i negiranja sop- stvene faze prethodnog razvitka, kao u primeru odnosa viteškog romana i šendizma.

Ključna teorijska postavka koja se kao nit provlači kroz ana- lizu svih jednostavnih oblika jeste istovetnost činjenica svesti i bitka, odnosno o nepostojanju dve stvarnosti, one u tekstu i one u zbilji. Drugim rečima, ako se u tekstu govori o bogovima i herojima, to se ne shvata kao nešto što je produkt mašte, već kao nešto što je istinito i stvarno. Otuda, konzekventno, proizi- lazi da jednostavni oblici nisu umetnost, već oblici zatvoreni u jeziku, odnosno u nekom drugom »agregatnom« stanju.

Ovaj temeljni stav kao da je i najsporniji. Pukotina u Jolle- sovoj teoriji pokazuje se u pojmu »posredovanih oblika« koji se nalaze između jezičkih gesta u okviru jedne duhovne zaokuplje- nosti, a koji je izveden naknadno da bi se objasnili oblici koji se u većem ili manjem stepenu ostvaruju jezičkim gestama, ona- ko kako su definisani. U stvari, nijedan oblik (sem vica i izreke) ne ostvaruje se kao jednostavna forma isključivo u jezičkim ge- stama. Očito, jednostavni oblici opiru se definisanju isključivo iz dimenzije jezika, pa su potrebni dodatni pojmovi da bi se predmet analize u celini definisao bez ostatka.

M. Solar se, u knjizi *Ideja i priča*, osobito zadržao na te- meljnoj Jollesovoj postavci o identičnosti dveju stvarnosti, da- kako, razmatrajući ovu postavku u okviru svoje koncepcije o odnosu ideje i priče, koje izvodi iz pojmova mitosa i logosa, te dosledno provodi kroz niz poglavlja o problemima teorije proze dajući svoje rešenje iz perspektive odnosa tih pojmova, onako kako ih je on odredio. Solar smatra da u osnovi jednostavnih oblika stoji priča uokvirena krajem i početkom sa zatvorenim vremenskim sledom događaja unutra, što je prepoznatljivo i u na izgled »prostim« i kratkim oblicima poput vica i izreke, koji su — što je Jolles pokazao — složene strukture. Pojam priče, tako, kod Solara dolazi na mesto Jollesove »duhovne zaokuplje- nosti«, a pojam priče, iako, tada, suprotan zbilji, ipak je delo- tvoran i u izrođenim oblicima, što rečito pokazuju primeri ljudi čiji su životi pretrpeli uticaj modernih legendi i mitova o sport- skim zvezdama, glumcima i milionerima.

Tako Jollesove ideje nisu nepoznate našoj nauci o književ- nosti, osobito u radovima teoretičara tzv. zagrebačke škole, gde je prvi potpun i kritički prikaz Jollesove teorije izašao pre je- danaest godina u časopisu *Umjetnost riječi* (str. 39—48). Koris- ne upute i bibliografski podaci, kao i motivacija nastanka ovoga prevoda, mogu se pronaći u prevodičevom pogovoru i beleška- ma uz ovu knjigu, pa to, stoga, nećemo ovde ponavljati.

Nezavisno od toga koliko su Jollesove postavke u celini prih- vatljive ili sporne, ova knjiga je i danas delotvorna i podsticaj- na u morfološkom ispitivanju književnih dela.

MIRKO KOVAČ: »VRATA OD UTROBE«, III izdanje

BIGZ, Beograd 1979.

Piše: Dragoljub Jeknić

Roman je struktura, majstorstvo arhitektonike, izvijanje i izvisivanje zdanja. Takav je, naime, roman Mirka Kovača *Vrata od utrobe*. Knjiga duboke patnje. Knjiga koja svojom umjetnič- kom snagom, snagom svoje umjetnosti, snagom pripovedačkog uma, kondenzuje i raspršava patnju, univerzalizuje je i govori o njoj, istovremeno, kao o nečemu što jeste, što se događa, što mora da se zbiva, što prolazi i nastavlja se.

Sve je, dakle, u ovom romanu podignuto na viši stepen, nad- građeno, čudesno povezano i isprepletano, biblijsko sa savreme- nim, činjenično s imaginarnim, naslućeno s doživljenim, izgovor- ljiv s neizgovorljivim, svi su pripovedački oblici poslužili da se sazda djelo koje kao poseban oblik okuplja oblike. Pripovedač je taj čudesni graditelj koji skuplja materijal i tvori zdanje, koji traga za biblijskim iskazima, isповijestima i dokumentima, auto-