

Jugoslaviji i ostvarenja diktature proletarijata, klasne i opšte-ljudske emancipacije.

Dr Mitrović u petoj glavi razmatra odnos radničke klase i komunističke avangarde u procesu konstituisanja samoupravljanja u neposredan i integralni društveni odnos, a u dve završne oblasti knjige daje veoma zanimljiva rešenja i postavke bitne za zasnivanje i razvoj sociologije samoupravljanja, koje proizilaze iz složenih pitanja naše stvarnosti i odnose se na oblike stvarnog učesća radnika u upravljanju preduzećima u savremenom svetu i na perspektive samoupravljanja, njegovu nauku, odnosno sociologiju samoupravljanja i društvenu akciju.

Ova knjiga, osobena po mnogim svojim sadržajima i kvalitetima, izašla je u pravi čas — za godišnjicu i znamenje našeg samoupravljanja. Dovoljno je smela, neposredna i složena, a pre svega pionirska, za stvaranje nove sociološke grane-sociologije samoupravljanja. Knjiga je pokazala zrelost autora i potvrdila marksistička opredeljenja u naučnom određivanju i tumačenju više složenih problema bitnih za sociološku nauku u celini, ali i šire. To knjigu i čini, pre svega, izvornom u nastojanjima da se naše samoupravljanje sociološki pravilno marksistički tumači, vrednuje i usmerava sa stanovišta nauke u njegovoj daljoj humanizaciji i razvoju.

KONRAD FIEDLER: »O PROSUĐIVANJU DELA LIKOVNE UMETNOSTI — MODERNI NATURALIZAM I UMETNIČKA ISTINA«,

BIGZ, Beograd, 1980.

Piše: Vinko Srhoj

Poslovično dobra i aktualna izdanja BIGZ-ove »Male filozofske biblioteke« obogaćena su za jedan nov naslov. U prevodu dra Milana Damjanovića, sa sintetskim predgovorom koji zauzima znatan dio knjige, donesena su dva rada Konrada Fiedlera, značajnog njemačkog estetičara XIX stoljeća. Potekao iz sredine njemačkih umjetnika stacioniranih u Italiji (Rim, Firenca), Mareesa, Feuerbacha, Hildebrandta, teoretičar Fiedler, »Ruskin nemačkih Firentinaca« (M. Damjanović prema P. M. Meyeru), daleko je pre-mašio širinom svojih teoretskih interesa i dōsega konkretnu zbilju umjetničke dekadance formalističkog akademizma druge polovine XIX stoljeća. I dok se Marees, Hildebrandt, Feuerbach, prateća kritika i teorija, obraćaju zlatnim pravilima preracelita i nazarenaca, koja su ipak vodila do formalističkog obnavljanja antičko-renesansnih normi, Fiedler je, na istoj povijesnoj podlozi, proširio teoretski rad do općumjetničkih formulacija. U umjetničkim teorijama svoga vremena on je scijentističkom pozitivizmu, povjerenju u empirijski provjerljivost svih pojava, pa tako i estetičkih, kao i tada brojnim povijesnim, psihološkim, sociološkim, fiziološkim i drugim sekularizacijskim shvaćanjima umjetnosti, koja su nužno vodila jednosmjernosti naučnih zaključaka (G. Th. Fechner, V. Wundt, E. Grosse), suprotstavio isključivo estetičko osjećanje izjednačeno u teoriji s osjećanjem lijepog, kantovski intuicionizam u otkrivanju suštine umjetnosti.

Čine se zanimljiviji i korijeni Fiedlerova estetičkog mišljenja, koji su u Damjanovićevom predgovoru opsežno citirani i imaju odlike male povjesne rekapitulacije estetičkih teorija. Izričući da u antici i nema pravih uzora Fiedlerova estetičkog mišljenja, Damjanović vidi daleku, a blisku, vezu u Aristotelovu shvaćanju o dualizmu teoretskog bića i bića lijepoga. Saznajemo i o njegovu stavu spram antičke umjetnosti, koja je u tadašnjem vremenu slovila kao neprikosnoveno »grčko čudo« kojim počinje i teoretski diskurs o umjetnosti. Fiedler prebacuje početke teorijskog upražnjavanja umjetnosti davno u pregrčka razdoblja. Naročitu pažnju posvećuje Sokratovu prevratu u razmatranju spoznajnih dilema o istini i umjetnosti. Bitno se razilazeći s misticima, čija onostrana zadubljivanja vode u pogrešne interpretacije, priznaje im prednost (mistici i neoplatonizam) u integralnom sagledavanju cjeline, naspram fragmentarnih opažaja naučnog duha. Direktnije su veze Fiedlerova mišljenja i renesansnog (L. B. Alberti, Leonardo, Dürer). Iz renesansnog razmatranja o umjetnosti ističe prvi put supremno i autonomno izviranje umjetničke prosudbe iz same umjetnosti. Tu je i za Fiedlera važna teorija čiste vizualnosti, tj. vidne percepcije kao glavnog izvorišta umjetničke po-bude u renesansi. Razlikovanje lijepog (estetskog) kao cilja i likovnog u umjetnosti preuzima od Goethea i Schillera. »No najvažniji motivi u Fiedlerovom mišljenju su Kantov transcendentala-lizam i Herbartov formalizam« (M. Damjanović). Fiedlerov utjecaj, navodi se, očitovan je kod Wölfflina, Riehla, Berensona, Desoira, Utitza, H. Reada i, manje izvorno, u Bergsona, Worringera, Praetoriusa, Geigera, Müller-Freienfelsa, Bubera.

Zastupnici »opće nauke o umjetnosti«, E. Utitz, H. Spitzer, M. Desoir, u temeljima koje je dualizam lijepog (estetskog) i umjetničkog, te tvrdnja da lijepo nije isključivo sadržaj i zadatak umjetnosti, pozivaju se na Fiedlera kao na prethodnika.

Dalje u tekstu Damjanović upućuje na značaj Fiedlerovih stajališta u svjetlu novije povijesti estetike. G. Morpurgo — Tagliabue se izražava o Fiedlerovoj teoriji kao o najsretnijem estetičkom učenju svoga doba, koje nadilazi princip mimesisa klasi-sističke estetike, kao i »romantičku i psihologijsku estetiku i njen princip izražaj, ulazeći u jedno novo, postromantičko shvaćanje umjetnosti kao stvaranja ili oblikovanja«. Marksistička estetika,

primjerice Lukač, Fiedleru upućuje kritike, premda je ovaj Fiedlerov novokantovski estetizam, koji »razlikuje estetiku od filozofije umjetnosti«, inkorporiran u Lukačevu marksističku estetiku. Arnold Hauser daje Fiedleru izuzetno mjesto kao onome koji je bolje, »jednoznačnije i jasnije« akceptirao dijalektički princip u umjetnosti od Marxa i Engelsa.

Od dva spisa zastupljena u ovoj knjizi zadržat ćemo se na tekstu »O prosuđivanju dela likovne umjetnosti«, dok nas onaj drugi, »Moderni naturalizam i umetnička istina« (oba iz »Schriften über Kunst«, Bd. I, Piper, München, 1922/13), čija je osnovna intencija dokazati »besmislenost kategorije podražavanja« (M. D.) u umjetnosti, zbog svoje drugostepene važnosti u teorijsko-umjetničkim raspravama autora, kao i prigodnije reakcije na onovremene umjetničke pojave (programi Courbeta, Zole i naturalista), ovdje manje zanima.

Uvodni dio rasprave »O prosuđivanju dela likovne umjetnosti« sadrži osnovno određenje razlike koju treba postaviti prilikom razmatranja djela prirode i umjetničkog djela. Razmatrajući djelo prirode, ne smijemo zapasti u proizvoljnost da ga određujemo prema nekoj izdvojenoj osobini koja se čini važnijom. Podjednaki značaj i svrhu imat će svaki prirodni proizvod u lancu nužnih povezanosti u prirodi. Umjetničko djelo, međutim, nezamislivo je kao osamostaljeni proizvod umjetničkog duha, ono ne opstoji u lancu kauzalnosti koje su izvan umjetničkog subjekta. Ono postaje jasno tek s obzirom na autorovu namjeru i značaj koji mu on pridaje. Svaka interpretacija djela koja ne uzima u obzir autorove namjere i po autoru zamišljen opseg djela, koja proizvoljno proširuje njegove okvire i koristi ga za svoje predodžbe, pokazuje se isto tako proizvoljnom i netočnom. U tome su najčešća zastranjenja koja eliminiraju umjetničku sadržaj da bi mu pridala neki drugi, najčešće spekulativni—izvan djela.

Razvijajući misao da »za većinu ljudi umetnost predstavlja izdvojenu oblast estetskog osećajnog života«, autor sagledava stanje u kojem se je našlo djelo umjetnosti svedeno na uživanje u ljepoti. Umjetnost je za ovu, najčešću razinu akceptiranja, posredni medij između prirode i pojedinca koji je izgubio prirodni »čist sadržaj lepote«. Oni cijene umjetnost ako im »reprodukuje lepotu prirode oslobođenu od svih štetnih primesa...«, ili ako ta umjetnost iz sebe same producira idealnu ljepotu koje ni nema u prirodi. Međutim, kako navodi autor, priroda je, neovisno od umjetničkog djela, u stanju da nam priredi takva i još snažnija uživanja u lijepom. Iz takvog, isključivo estetskog doživljaja umjetnosti, mogli bismo, po analogiji, zaključiti da je i u estetskim senzacijama prirode sakriven bitni umjetnički momenat. To nije već iz jednostavnog početnog impulsa u formiranju umjetnosti »zahvaljujući duhovnoj snazi čovekovoju«.

Oslanjajući se na estetski osjećaj u prosudbi umjetničkog djela, dolazimo do pojma ukusa. Ukus neobrazovanog promatrača estetskog sadržaja djela kolebljiv je i nepouzdan, tako da se na jednom umjetničkom djelu mogu izređati svi stupnjevi osjećanja, od krajnje indiferentnosti do strasnog oduševljenja. Isti je slučaj i s estetički obrazovanim promatračem koji se sukobljava s često meriješivim problemom estetske relevancije djela. Ne funkcionirajući isključivo u estetskom polju, mnoga djela navode na odbacivanje takve determinirane estetizacije i potiskivanje estetičke komponente prosudbe kao isključive. Osjećaj prijatnosti ili neprijatnosti, ugrađen u osnovi estetske komponente doživljaja, treba izuzeti iz pouzdanijih razmatranja umjetnosti.

Druga zabluda u razumjevanju umjetnosti proizlazi iz interesa za misaoni sadržaj djela, za njegov idejni obzor koji još uvijek nije bitno umjetnički sadržaj. Taj idejni, misaoni ili građivni sadržaj postoji prije konstitucije samoga djela, »on postoji pre no što se prilagodio izrazu u umjetničkom delu«. Svakom umjetniku stoji taj isti sadržaj na raspolaganju u konceptualnom obliku i tek kao mogućnost za djelo. Čak da je i takva idejna zamisao originalna autorova, snaga umjetničkog izražaja ipak ne ovisi od nje same; »ona se ne pojačava ako se pročita u nekom značajnom umjetničkom delu i ne slabi ako se izvuče iz nekog beznačajnog dela«.

U kritici učenog, kulturno-povijesnog, filozofskog i faktografskog razmatranja umjetnosti, Fiedler ističe najčešću pogrešku koja proizilazi iz isključivog interesa za vanjske karakteristike i formalne osobine djela, osobitosti poklapanja ili odstupanja na tim vanjskim formama. Time se obogaćuje naučnika svijest o djelu, ali ne i umjetničko razumjevanje. Umjetnost, iz samouvjerenosti učenjaka da je formalnom metodom iscrpio do kraja umjetnička značenja, preživljava svoje osiromašenje znanost. Za znanstvenika su od interesa vanjske manifestacije djela, njegove najsitnije i najpreciznije činjenične pojedinosti koje ga razlikuju od drugih, tako da verziranost u različitim formama umjetničkog djela još uvijek ne predstavlja »poznavanje umjetničkog značaja te forme«. Povijesni interes za umjetničko djelo zadovoljen je na onom stupnju do kojega je došla analiza da može donijeti povijesno vrednovanje djela. I u tom povijesnom razumjevanju postoje nivoi na kojima se razumijeva umjetničko djelo, od kojih oni svedeni na bezživotni historijski podatak unižavaju suštinsko razumjevanje umjetnosti.

U djelima arhitekture i gradnje zabluda su najočiglednije zbog manje uočljivog miješanja umjetničkih i građevinsko-obrtničkih momenata. Povijesničar arhitekture opredjeljuje se češće za lagodniji srednji put, ne obraćajući pažnju na razgraničenja umjetničke od obrtničke komponente djela, dajući »istoriju građevinskih formi, ali ne istoriju umjetničkog kvaliteta tih formi«.

Tako se događa da se u povijesnom pregledu arhitekture pravi integralna rekapitulacija djela, a ne umjetničkih kvaliteta istih djela.

Ako se pažnja posveti isključivo pojedinačnom djelu, dolazi se do negiranja povijesnog razumijevanja toga djela unutar cjeline općih načela. Pojedinačno djelo sve će se manje uklapati u povijesnu definiciju, sve teže će se razumijevati unutar onih nekoliko povijesno-stilskih definicija u koje je površno integrirano. Netko drugi, skloniji povijesnom razmatranju djela, shvaćat će umjetničku suštinu samo u onom opsegu koji mu dopušta povijesno razmišljanje, smatrajući da se takvim diskursom razlaže i iscrpljuje ukupno biće umjetnosti.

Fiedler zaključuje da, prema tome, povijest kulture i umjetnosti ima različita mjerila za procjenjivanje umjetničkog djela od izvorno umjetničkih. Tako jedno djelo može imati veliku kulturno-povijesnu važnost, a minornu umjetničku. Drugo, pak, djelo može posjedovati veliki umjetnički značaj, ali gotovo nikakav kulturno-povijesni, primjerice, samo zato što se nije sačuvalo ili iz nekih drugih vanumjetničkih razloga.

Što se tiče filozofskog stava koji se zauzima spram umjetnosti, on je često posljedica napredovanja i širenja filozofskog saznanja koje nije istovjetno s umjetničkim. Dobro funkcioniranje filozofije unutar zatvorenog sistema spekulacije ne mora odgovarati suštini umjetničkog. Tako ovo samodovoljno spekuliranje češće dokida umjetničke razloge. Filozof je skloniji zaokruživanju određene problematike koja je u umjetničkom djelu često samo naznačena i predstavlja intenciju mogućeg razvoja. Zatvarajući konkretnu problematiku na spekulativan način, prema vlastitom modelu razvoja, on ne dopušta drukčiju višesmjernu mogućnost napredovanja umjetničkog. Dakako, samo na filozofskom planu djela, što u najčešćem slučaju vodi samo metočnoj informaciji i hipotetičkom sudu, a bitno ne zadire u obzor umjetničke tvorevine.

U odlomku o opažanju i osjećaju Fiedler konstatira da su osjećanje i opažanje u određenom suodnosu. Osjećanje je posljedica ne toliko samog opažanja, već više unutrašnjeg čovjekovog čuvstvovanja. Osjećanje ometa naše opažajne mogućnosti, tako da, na primjer, jako osjećanje lijepoga guši napredovanje i obogaćivanje opažanja predmeta lijepoga. U drugom momentu, kada nas zaokupira opažajna strana predmeta, isključujemo ili umanjujemo osjećanje »da bismo mogli da pratimo opažajno razumevanje radi njega samoga«.

Umjetnik mora biti u stanju da snažno osjećanje prevlada jačinom duha, što će mu omogućiti da »u trenucima najintenzivnijeg osećanja sačuva mir objektivnog interesovanja i energiju oblikovanja«.

Sam opažaj izvan zatvorenih determinacija apstrakcije i osjećaja pokazuje put umjetnosti, mada opažaj nijetko dopijeva do ovakvog stupnja samosvojnosti.

Čovjek se usredsređuje više na širenje apstraktnog pojmovlja nego opažajnog iskustva, tako da »stavlja daleko češće na probu širinu i tačnost znanja negoli obim i potpunost predstava...«, pa je i uobičajeno obrazovanje postavilo za cilj osposobljavanje za stvaranje pojmova i njihovo operiranje u praksi nasuprot nezavisnom opažajnom iskustvu.

Dalje se navodi kako je preduvjet umjetnikova stvaranja opažajna sloboda, nižešana služenja bilo kakvoj svrsi. Umjetnik obnavlja prirodu u svom opažaju, »za njegova suština sveta, koju on nastoji da duhovno prisvoji i potčini, počiva u vidljivom i dohvatljivom liku stvari«.

Da bismo razumjeli umjetnika moramo, po Fiedleru, razumjeti naročitu snagu duha u obuhvaćanju pojava. Ta snaga duha, u stvari, od slučaja do slučaja je predestinirana forma kojom umjetnik zahvaća svijet, oblik na koji ga njegova priroda primorava, urođena determinacija. »Tako, položaj u kome se umjetnik nalazi prema svetu nije proizvoljno izabran već prirodno dat; odnos u koji se on postavlja prema stvarima nije izveden već neposredan; duhovna delatnost koju on svetu suprotstavlja nije proizvoljna već nužna«.

Govoreći o podražavanju prirode, Fiedler daje zanimljivu objećku filozofije imitatorstva, koja transcendiru u formalno savršenstvo slike-nove prirode, te njezinih razloga: »... zahteva se od umetnika da u svom podražavanju reprodukuje prirodu pročišćenu, oplemenjenu, usavršenu: iz savršenstva sopstvene moći on treba da postavi zahteve prirodnom uzoru, a ono što mu priroda pruža treba da mu posluži samo kao podloga da bi mogao prikazati ono što bi priroda mogla biti da je njega izabrala za svog tvorca. Ta gordost postaje opravdana, a samovolja duhovna moć; raspojasana, do pukog fantaziranja izopačena mašta, smatra se umetničkom produktivnom snagom i veruje da je umetnik pozvan i kadar da pored i iznad realnog sveta, po svome nahođenju, oblikuje drugi svet koji je oslobođen od zemaljskih uslova. Carstvo umetnosti suprotstavlja se carstvu prirode, ono prisvajajući sebi veće pravo, jer za svoje postojanje ima da zahvali ljudskom duhu«.

Fiedler odbacuje mogućnost podražavanja kao oblikovano ispunjenje umjetnosti. Podražavanje je najprije nezamislivo bez postojanja podražavanog. No, priroda koja je kopirana u umjetničkom djelu ne postoji ni prije tog djela, niti bez njega. Prema tome, nužno je da i najbeznijedniji među umjetnicima stvore i stvaraju »svoj svet i u pogledu njegovog vidljivog lika; jer ni u čemu ne možemo reći da postoji pre no što je ušao u našu saznajnu svest«. Saznajna svijest se u umjetnosti, podjednako kao

i u nauci, nužno javlja na onom stupnju gdje »je čovjek prinuđen da stvori svet za svoju saznajnu svest«.

Umjetnost se javlja u trenutku, ili, bolje rečeno, u kontinuitetu suočavanja čovjeka »sa vidljivom stranom sveta kao s nečim beskrajno zagonestnim«. Protiv nesrednosti i konfuzije neoblikovanog umjetnik nastupa s djelom koje je obavezno afirmacija reda. Upušta se u borbu s prirodom ne radi svoje fizičke, već radi svoje duhovne egzistencije...« Prema tome, umjetnost nikada nema pred sobom gotove prijedloge ili oblikovane forme koje se mogu kopirnom mrežom samo prenijeti na nju, već je ona, i na najvišem stupnju nalikovanja prirodi, sasvim samosvojan sistem oblika i značenja, koji egzistiraju jedino kroz nju. To je (svijet umjetnosti) koji ne može živjeti paralelno s bilo kojim drugim svijetom, već isključivo postoji »kroz i za umetničku svest«. Umjetnost tako nikada nije u vezi s nekim već formiranim duhovnim svijetom, s onim »što je već podleglo bilo kom duhovnom procesu«, nego je ona mukotrpno izdizanje od »onog što je bezoblično do forme i lika«.

Umjetničko je djelo, za Fiedlera, »momentalni najviši uspon« duhovnog djelovanja umjetnika, ono je »izraz umetničke svesti koja je uzdignuta do izvesne relativne visine« u relaciji sa zamišlju.

Tehnika nema svoju samostalnu egzistenciju, ali se pokazuje neophodnom u umjetničkom postvarivanju. Ona je, za Fiedlera, u službi duhovnog procesa, a prevladava samo ondje gdje »duh nije u stanju da vlada«. I nastavlja da oblikovanje znači obaveznu završnicu umjetničkog nastojanja i da je ono jedini sadržaj djela.

U prvoj primjedbi u tekstu Fiedler razmatra realizam i idealizam (kao podjednako manjkave kategorije).

Realistima zamjera prosječnost rakursa zapažanja svijeta, koji se ne izdiže iznad prosjeka mnoštva. Odatle i odobravanje većine koja u realizmu nalazi opravdanje i potvrdu za svoju skromnu duhovnu perceptualnost svedenu na goli fizički podatak.

Idealisti u svom nezadovoljstvu prirodom, a često i nemoći da je transcendiraju, pribjegavaju izvanumjetničkim sadržajima, što je podjednako kreativni čorsokak kao i u slučaju realizma.

Fiedler zaključuje: »Umetnost je uvek realistička zato što nastoji da proizvede ono što je za čoveka ponajprije realnost, i ona je uvek idealistička zato što je svaka realnost koju ona stvara produkt duha«.

U drugoj primjedbi izlaže mišljenje koje ima isključivo pomjerenom socijalno određenju umjetnika shvaćenog kao luksuzni artikl čovječanstva, a kojemu suprotstavlja konkretnu prisutnost umjetnosti u duhovnoj zbilji. Divinizacija umjetnosti samo je posljedica neshvaćanja njene duboko ljudske suštine. Umjetnost, stoga, »nije izuzetnija nego što su to druga značajna ljudska postignuća«.

Od fundamentalnog su značaja Fiedlerova razmišljanja o uzajamnoj uslovljenosti autora i djela. Pretpostavimo li da umjetnička svijest propada istovremeno s individuumom, onda će i djela, kao blijeđi tragovi autorove djelatnosti, propasti — što je, uostalom, samo pitanje vremena. S »individuumom idu i njegova djela u grob«. Takva se razmišljanja temelje na uvjerenju da je rezultat umjetnikove djelatnosti, djelo samo, tek slab trag, sjenka onog žvoga stvaralačkog, kreativnog momenta. »Svest koja se dovršava i pojavljuje u umetničkom delu, postoji samo jedan jedini put, samo jedan jedini put umetničko delo je potpuno živo, samo u tom trenutku i samo za jednog jedinog čoveka ono ima svoje najviše značenje; i ako bi ono u momentu svog nastajanja nestalo bez traga, ono bi ispunilo svoje najviše određenje«.

Određujući refleksivni razum promatrača, onoga koji prosuđuje o djelu, Fiedler mu nameće, kao glavni princip objektivnosti, indiferentnost. Ne indiferentnost u smislu odsutnosti interesa, već usmjerenu na opravdanost djela, bez obzira kakvo je ono. Jedino što treba suprotstaviti je »napor istraživanja i saznavanja«.

Kritičar određuje svoj sud prema umjetnosti, ako je doista riječ o njoj, bolje reći svoje istraživanje, onim procjenama koje će konstatirati »mere one umetničke snage koja se u pojedinom umetničkom delu obelodanjuje«.

Svako prosuđivanje o umjetnosti mora se ponajviše osloboditi čvrstih stega zakona kojima je podvrglo umjetničko djelo, jer ono (prosuđivanje, razmišljanje, uopćavanje u umjetnosti) obavezno zaostaje za samim djelom. »Svako stečeno saznanje postaje prepreka daljem razumjevanju, ako dobije definitivni karakter i fiksira se u pravilo i zahtev«.

Ovim određenjima Fiedler se je pokazao u svetlu suštinskog poznavaoa umjetničke problematike, anticipirajući neke moderne definicije umjetničko-kritičke prakse. Ispravna je, međutim, Damjanovićeve konstatacija da uz neosporno modernu aktualnost Fiedlerova mišljenja, njegova gledišta stoje na polazištima filozofskog idealizma prošlog stoljeća. »Fiedler predlaže 'dosljedno sprovođenje idealističkog gledišta', i to tako što će se 'raspršiti' stvar po sebi (Ding an sich), 'ta poslednja senka na horizontu misljenja'. On smatra da bismo time 'odstranili podvojenost i da bi jedinstvo sveta za čoveka bilo ponovo uspostavljeno'« (M. Damjanović).

Na kraju knjige treba preporučiti kao važno dopunsko štivo estetičarima i teoretičarima umjetnosti, a kao nezamislivo stručni kompandij misli i primjedbi svakom likovnom radniku.