

DIJALEKTIKA OBLIKOVANJA

JOSIP VRANČIĆ

I UVODNE NAPOMENE

Za bolje razumijevanje, kako sadržaja tako i oblika ovoga teksta, bit će korisno dati nekoliko uvodnih objašnjenja. Radi se, naime, prije svega o pokušaju da se, s ponešto pragmatičnom svrhom, istaknu neke, u biti već poznate formulacije i predlože neki modeli procesa prestrukturiranja naših shvaćanja civilizacije uopće, a prostorno-oblikovne kulture napose, u kontekstu suvremenog društva i čovjeka kao jedinke, procesa koji je neminovno prisutan i čije, za sada još nedovoljno povezane manifestacije, svakim danom sve snažnije osjećamo. Budući da se radi o radikalnim izmjenama koje se pojavljuju i kao posljedica i kao diktat radikalnih promjena u sveukupnoj društvenoj i civilizacijskoj današnjici, metodološki se nameće potreba da se i problem zahvati u dubljim slojevima, u samim korijenima pojave, a ne u njenim izvanjskim manifestacijama koje su formirane u onoj prošlosti čije odumiranje upravo osjećamo. To na neki način objašnjava i činjenicu da u svojim razmišljanjima polazim od nekih šire zasnovanih pozicija aktualnih socioloških i filozofskih uviđaja, a ne od tradicionalnih koncepcija disciplina koje su formirane na području kulture, a čiji će modeli koncipiranja već u bliskoj budućnosti sigurno pretrpjeti znatne izmjene.¹

Očito je da takav pristup znači izlaganje višestrukom riziku. S jedne strane, ne može se očekivati veliko razumijevanje zastupnika tradicionalnih koncepcija, a s druge se strane ne može izbjeći zamka na koje nailazimo ulazeći i na susjedna područja struka na kojima se ne možemo kretati s punom kompetentnošću. Međutim, taj se rizik mora preuzeti, ako se već u principu usmjerimo, po diktatu aktualne misli, ne samo na otvaranje i povezivanje struka nego upra-

¹ Npr. na polju proučavanja umjetnosti, pored tradicionalnih disciplina povijesti umjetnosti i estetike, sve se više aktualizira antropološki i sociološki pristup, napose u kontekstu suvremenog razvitka antropologije u smislu kulturne antropologije (*cultural anthropology*, napose u SAD), socijalne antropologije (*social anthropology*, prvenstveno u Engleskoj) ili općenito sociologije kulture u socijalističkim zemljama. Vidi o tome vrlo informativni tekst: Julius St a g l, *Kulturanthropologie und Gesellschaft*, München, List Verlag, 1974.

vo na njihovo prožimanje, suprotno od dosadašnjeg pedantnog razgraničavanja struka. Prijeti opasnost i od nesporazuma s nekim predstavnicima i novih i starih shvaćanja, zbog jednostavnog razloga što u iznošenju svojih misli svjesno izbjegavam svaki, stari ili novi, oblik specijalističke ili akademske zatvorenosti. Mislim da bi isticanje draži »otkrića« ili »noviteta« ili hermetizam ili stroga specijaliziranost terminologije bili u oštroj suprotnosti s osnovnom namjerom samoga rada.

Namjera mi je da poznatu, postojeću stvarnost, kako je danas doživljavam u cjelovitosti njene suvremene i povijesne dimenzije pokušam zabilježiti u nekim nanovo promišljenim globalnim modelima, poštivajući kod toga ne samo povijesni integritet pojave nego i kontinuitet samoga razmišljanja. Suvremena stvarnost nije ništa posebno i izdvojeno od prošlosti i samo se u tom cjelovitom kontekstu može ispravno shvatiti. Moderna tehnologija nije jedina i čitava suvremena stvarnost (konačno, i ona ima svoj povijesni kontinuitet!) koja bi isključivo trebala zaokupljati naše mozgove, kao što to ponekad izgleda sa stajališta nekih suvremenih koncepcija prostorno-oblikovne problematike.²

² Marksističko stajalište u odnosu na važnost povijesnog aspekta u prosuđivanju sadašnjice vrlo je koncizno sažeo G. Lukács, ističući na poseban način dvije osnovne misli: »Prvo se sastoji u tome što se marksistički sistem — u oštroj suprotnosti s modernom građanskom filozofijom — nikada ne odvađa od jedinstvenog procesa istorije. Po Marksu i Engelsu postoji samo jedna jedina, jedinstvena nauka: istorijska nauka koja shvata razvoj prirode, društva, mišljenja itd. kao jedinstven istorijski proces i trudi se da otkrije njegove opšte i posebne zakonitosti — koje se odnose na pojedine periode. To, međutim, ni pod kojim okolnostima ne znači istorijski relativizam — i to je ono drugo gledište.

I u tom pogledu marksizam je u oštroj suprotnosti s modernim građanskim mišljenjem. Suština dijalektičkog metoda sastoji se upravo u tome što u njemu apsolutno i relativno sačinjavaju neraskidivu cjelinu: apsolutna istina ima svoje *relativne* elemente vezane za mesto, vreme i okolnosti, a s druge strane, relativna istina apsolutnu važnost ukoliko je stvarna istina, ukoliko približno verno odražava stvarnost.« (G. Lukács, *Uvod u estetičke spise Marksa i Engelsa*, cit. prema Vj. Mikšcin, ur. *Markizam i umjetnost*, Beograd, Komunist, 1972, str. 7/8.

Nedjeljivost sadašnjosti od prošlosti vrlo je jasno uočio i jedan od vodećih suvremenih teoretičara oblikovanja S. Giedeon:

»No odnos arhitekta prema povijesti i prošlosti promijenio se. U XIX st. arhitektura vladajućeg ukusa, a prema tome i školovanje arhitekata bavilo se stilovima i oblicima. Studenti su bili odgajani da prošlost shvaćaju kao robnu kuću oblika iz koje se do mile volje moglo posuđivati i potkradati. Danas u prednji plan stupa drugi odnos prema prošlosti. Prošlost, sadašnjost i budućnost sve se više počinju smatrati nedjeljivom cjelinom. Mi danas želimo spoznati one žive snage i one duhovne stavove koji su oblikovali različita razdoblja. Pri tom nas osobito zanimaju oni problemi prošlih kultura koji pokazuju unutrašnje srodstvo s današnjom situacijom.« (S. Giedeon, *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, Rowohlt, 1956. i 1957, str. 51. Prijevod prema: D. Pejović, ur. *Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb, Matica hrvatska, 1972, str. 42.)

»Povijest, promatrana kao pogled u životni proces zahvaćen vječnim mijenama, sve se više i više približava biološkom gledištu. Nas danas ne zanimaju samo politički, sociološki i privredni faktori. Mi bismo na način biologa htjeli znati koje snage oblikuju

Osim toga, i oblik i sadržaj ovih izlaganja proizlazi iz nekih pragmatičnih namjera. Smatrajući, naime, da u sklopu suvremene oblikovne kulture, edukativna problematika zauzima jednu od ključnih pozicija, nastojao sam da i predloženi tekst bude, u principu, upotrebljiv u obrazovnom procesu. Nadam se, zatim, da će biti primjetno i to da se težište izlaganja ne stavlja na zaključnost i konačnost određenih formulacija, nego više na postavljanju širokih osnova za interdisciplinarnu izmjenju misli i provjeru. Radi se zapravo o utvrđivanju polazišta za jednu sistematskiju potragu za novim sadržajima i metodama u razvijanju suvremene oblikovne kulture, organski uraštene u strukturu društva koje se rađa.³

*
**

Potrebno je dati i stanovita terminološka objašnjenja, napose o samom ključnom izrazu — *oblikovanje*, koji može postati izvorom mnogih nesporazuma. Tom riječju se kod nas obično prevodi engleski, već prilično internacionalizirani izraz, »design« (*dizajn*), koji u svom originalnom smislu znači: crtež, skica, nacrt i sl.⁴ U razvojnom toku suvremene primijenjene umjetnosti i industrijske proizvodnje, dizajnom se počeo nazivati crtež, tj. nacrt, projekt predmeta, pa se zato pod terminom dizajn ponajčešće misli na industrijski dizajn, a zatim i na uporabnu grafiku, grafički dizajn (plakat, oprema robe, oprema knjige).⁵ Međutim proširivanjem značenja na potezu sve veće generalizacije, dizajn je počeo označavati svaki projekt bilo predmeta, bilo prostora uopće, arhitektonskog ili urbanističkog, a na kraju ponekad dobiva i najšire razmjere značenja u sintagmi »totalni dizajn« u smislu projektiranja cjelokupne čovjekove životne sredine, uključivši u nju i dinamiku kretanja u njemu. Vjerojatno je začetnik takva koncipiranja W. Gropius, koji govori o »totalnoj arhitek-

život jedne kulture. To znači, mi istražujemo i ono što bi se moglo zvati *anonimnom povijesti*. Metodološko ulaženje u druga razdoblja, omogućit će studentu bolji uvid u osobite strukture vlastita vremena, u njegove savršenosti i njegove nedostatke.« (S. Gledson, na ist. mj., str. 52.)

³ U tom pogledu ovaj moj rad predstavlja daljnju razradu misli, koje sam iznio u već ranije objavljenom tekstu u ovoj istoj ediciji (»Osnove za jednu moguću koncepciju predmeta kulture oblikovanja«, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. 14—15, Zadar, 1976, str. 613—627).

⁴ Veliki »Zorin« *Englesko-hrvatski ili srpski rječnik* u redakciji R. Filipovića, Zagreb, 1975, na str. 257. donosi sljedeća značenja za englesku riječ »design«: »1. nacrt, crtež, skica; 2. namjera, nakana, svrha, osnova, zamisao, plan; 3. uzorak, šara (na tkanini); tehnički: konstrukcija, izvedba...«, a u smislu glagola: »crtati, nacrtati, narisati, skicirati; zasnovati, izmisliti, naumiti, nakaniti, namjeravati; odlučiti, odrediti, namijeniti.«

⁵ Vrlo opsežnu informaciju o tako shvaćenom dizajnu pruža nam knjiga Goroslava Kellera, *Design, dizajn*, Zagreb, Vjesnik, agencija za marketing, 1975.

turi.«⁶ Ipak je u tom pogledu otišao najdalje. V. P a p a n e k, koji kaže »Sve je dizajn!« i daje mu vrlo obuhvatno određenje:

»Dizajn je svjestan i intuitivan napor usmjeren uspostavljanju zamišljenoga reda«.

Kao što će biti vidljivo u kasnijem tekstu, termin oblikovanja je u njemu upotrebljen također u vrlo općenitom smislu, tj. ne samo u značenju prostornog oblikovanja nego u smislu oblikovne komponente svakog proizvodnog rada, od obične materijalne proizvodnje do vrhunske umjetničko-oblikovne komunikacije. Do punog značenja to dolazi u sintagmi »kultura oblikovanja«, gdje se naglašava kultura, u smislu kultiviranja čovjekovih moći stvaranja i razumijevanja oblika u svim materijalima i sredstvima, s ciljem da se uspostavi prisnija veza između čovjeka i njegova rada, između čovjeka i predmeta kao rezultata toga rada, čovjeka i njegove okoline uopće, a jednako tako da se uspostavi prisnija komunikativna veza između čovjeka i čovjeka. Uvjeren sam, naime, da se u tom pogledu pred nama otvaraju još neslućene perspektive i mnogi novi dosada neosvojeni prostori za razvoj većeg životnog intenziteta i većeg ljudskog zajedništva.

Našli smo se tako prilično daleko od »dizajna« kao industrijskog dizajna i mnogih drugih parcijalnih i izdvojenih primjena toga termina, iako ih, razumljivo, sve nastojimo obuhvatiti.

Budući da sam na područje oblikovanja ušao, kao povjesničar umjetnosti, prateći razvoj moderne arhitekture i prostornog planiranja, polazište i težište mog bavljenja tom problematikom se nalazi na prostornom segmentu oblikovnog stvaralaštva, međutim je očito da se u kontekstu kulture oblikovanja uspostavlja veza sa svim ostalim umjetnostima s jedne, i proizvodnim radom, s druge strane.

Iz toga proizlazi izrazito integrativna uloga i generalistički karakter kulture oblikovanja, ali veza s pojedinim stručnim područjima se kod toga ne smije zamišljati u vidu dodira dviju susjednih parcela jedne plošno raspodijeljene ravnine, niti u smislu susreta na ortogonalnim apstraktnim granicama meridijana i paralela, pa niti u smislu prirodnih granica između geografskih regija, nego mnogo više u smislu prožimanja »orografskog« i »hidrografske« sistema jednog totalno zahvaćenog područja.

Tekst koji se nalazi pred vama predstavlja pokušaj da se takva koncepcija kulture oblikovanja rasvijetli nekim jednostavnim dedukcijama iz općeg dijalektičkog modela čovjekova djelovanja; vjerujem, međutim, da bi se i indukcijom iz iskustva došlo do istih rezultata.

⁶ Vidi: Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York, Harper and Brothers, 1955. Prijevod Sene Gvozdanović: *Sinteza u arhitekturi*, Zagreb, Tehnička knjiga, 1961.

II ZA POJMOVNU REINTEGRACIJU PROIZVODNO-
-OBLIKOVNOG KOMPLEKSA

Čisti oblikovni čin kao vrst čovjekova djelovanja, u stvari ne postoji. Ne postoji kao samostalan, izdvojen, svjestan oblik čovjekova djelovanja. On je apstrakcija. Konkretno se radi o proizvodnom djelovanju, o duhovnoj ili materijalnoj proizvodnji, odnosno o proizvodnji uopće, jer ne postoji isključivo duhovna, ni isključivo materijalna proizvodnja. Svaka od njih aktivira čitava čovjeka kao psihofizičkog agensa i svaka od njih stvara predmete i oblike koji postoje i u fizičkoj i u psihičkoj sferi, te i u procesu produkcije kao i u procesu recepcije oni afirmiraju i psihičku i fizičku komponentu.

Između mnogih tekstova koji govore o toj bivalentnosti umjetničkog djela navest ćemo samo kratak citat J. M. Lotmanna:

»Umetničko delo je dvojako po svojoj prirodi: ono je idealno, jer kao fakat društvene svesti vlastito objašnjenje nalazi u nizu čovekovih teorijskih predstava, i ono je materijalno ukoliko se prikazivanje stvarnosti može realizovati samo uz pomoć određene materijalne strukture, koja preoblikuje strukturu slikane pojave. Kao određena spoznaja života, ono ide u red umstvenih, intelektualnih akata, ali kao spoznaja koja se ostvaruje putem preoblikovanja ono zahteva nužan fizički rad kako bi se materijalnoj masi dala željena struktura.«⁷

Jednako bi se i u obrnutom slučaju, u prilog velikoj važnosti duhovne komponente u materijalnoj proizvodnji, moglo naći mnoštvo potvrda u istraživanjima psihologa rada i socijalnih psihologa, međutim vjerojatno najsugestivnije, u tom pogledu, djeluju spoznaje novijeg vremena na području industrijske psihologije, gdje se psihički angažman radnika u materijalnoj proizvodnji pojavljuje kao nezaobilazni diktat savršenijeg i humanijeg vida industrijske proizvodnje. Govore o tome djela G. Friedmanna,⁸ kao i N. Maiera⁹ i drugih. Navest ću ovdje posve koncizan, vrlo uvjerljiv i dalekosežan zaključak jednog istraživanja koja je izvršio Friedmanov učenik Alaine Tourraine:

⁷ J. M. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1970, str. 45/46.

⁸ U prijevodu, kod nas, izašla su tri najznačajnija djela G. Friedmanna: *Razmrvljeni rad*, Zagreb, Naprijed, 1959; *Kuda ide ljudski rad*, Beograd, Rad, 1959. i *Problemi čovjeka u industrijskom mašinstvu*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1964.

⁹ Vidi: Norman R. F. Maier, *Industrijska psihologija*, Zagreb, Privreda, 1964, napose poglavlja o motivaciji, str. 387—459.

»Svaka profesionalna izobrazba imat će vrijednost samo onda ako je upotpunjena društvenim odgojem, a to znači pripremanjem radnika da bude društveno biće, a ne samo proizvodni radnik. Ta se priprema mora zanimati za svaki aspekt radnikova života, uzeta u cjelini, a ne samo za njegov rad. Niti treba smatrati njegove aktivnosti u slobodnom vremenu samo kao kompenzaciju za njegov rad. Proširenje profesionalne izobrazbe u društvenu izobrazbu ne može se postići samo administrativnim mjerama; to pretpostavlja participaciju radnika u životu poduzeća koju, čini nam se, traži tehnološki i profesionalni razvoj industrije...«¹⁰

Oblikovanje, oblikovni čin, kao proces stvaranja oblika uvijek nužno pretpostavlja proces proizvodnje predmeta, tj. materijalne ili duhovne podloge na kojoj se oblik ostvaruje. Prema tome, svako oblikovanje pretpostavlja proizvodnju, kao što i svaka proizvodnja uključuje i oblikovanje. Tu se možemo poslužiti i teoretskom distinkcijom između forme (oblika) i sadržaja, koju možemo primijeniti na svako čovjekovo djelovanje (*što* radi i *kako* radi) kao i na svaki predmet, kao rezultat njegova rada (*što* je i *kako* izgleda).

U koncepciji kulture oblikovanja možemo razlikovati tri osnovne razine čovjekova djelovanja, s obzirom na svjesno postavljene ciljeve:

1. Fizička i umna proizvodnja u kojoj je egzistencija sadržaja i njegova funkcionalnost u prvom planu, dok se egzistencija oblika pojavljuje u drugom planu, kao nešto sporedno, ne-nužno, ne-svjesno postignuto, ali neminovno prisutno. Govorimo u takvu slučaju o oblikovnoj komponenti u najširem smislu, tj. prisutnoj u *svakom* proizvodnom radu.
2. Postoji i proizvodno djelovanje u kojem je oblikovna komponenta svjesno uključena kao bitni sastavni dio proizvodnje u smislu totalne, nerazlučive psihofizičke funkcionalnosti predmeta. Govorimo tada o oblikovanju u užem smislu. Na toj se razini termin oblikovanje (dizajn, design) najčešće upotrebljava (industrijski dizajn, grafički dizajn, prostorno oblikovanje u smislu arhitektonskog i urbanističkog projektiranja, odnosno oblikovanja čovjekove okoline u najširem smislu). Psihička i fizička funkcionalnost i osmišljenost predmeta trebala bi na toj razini predstavljati uravnoteženu cjelinu.

¹⁰ Citirano prema: Charles R. Walker, *Moderna tehnologija i civilizacija*, Zagreb: Naprijed, 1968, str. 420/421.

3. Govorimo, međutim, i o oblikovanju u najužem smislu, tj. o takvoj proizvodnoj djelatnosti, gdje je oblik kao oblik u prvom planu i osnovni cilj stvaranja i smisao postojanja nekog predmeta. To je otprilike opseg područja koje tradicionalno nazivamo umjetnošću u užem smislu.¹¹

Postavimo li u središte naše pažnje ovu konstantu oblika, koja se pojavljuje okomito kroz sve tri razine čovjekova djelovanja, možemo govoriti o oblikovanju, tj. o predmetu našeg primarnog interesa i predmetu kojim se bavi kultura oblikovanja pod svojim specifičnim, prvenstveno edukativnim, vidom.

Međutim, takva teoretska analiza i stupnjevanje čovjekova proizvodnog djelovanja i nije pravi model stvarne situacije, jer se stvarnost i ne može tako pregledno raščlaniti, a svaka raščlamba je uvijek samo mentalni proces. Već sama dihotomija sadržaj-oblik, posve je apstraktnog reda. Stvarnost je i u ovom slučaju cjelovita. Oblik je uvijek, neizbježno i sâm tek dio, komponenta sadržaja. On, bez obzira da li je svjesno stvâran ili je nusprodukt proizvodnog procesa, uvijek obogaćuje ili osiromašuje sadržaj, unapređuje ili

¹¹ Možda bismo ovaj tip raslojavanja čovjekova rada mogli grafički prikazati ovakvim modelom:



Tu nam dijagonala označava sumarnu poddiobu čovjekova djelovanja kako se ona vertikalno pojavljuje kroz sva tri vodoravna sloja, koja smo ranije nabrojili. Mislim da nam ona vrlo dobro prikazuje i onu poddiobu koju, u već tradicionalnoj terminologiji, nazivamo odnosom materijalne baze i duhovne nadgradnje. Obje komponente su prisutne kroz sva tri sloja, ali je očito da je doljnjem sloju, »u bazi«, materijalna baza najprisutnija, no već je i tu prisutna komponenta duhovne nadgradnje. Što se više udaljimo od baze, i njezina prisutnost se smanjuje. S punom analogijom možemo govoriti i o psihičkoj i fizičkoj komponenti u čovjekovu djelovanju, kao i, uz stanoviti oprez, o odnosu »forme« i »sadržaja«, denotacionog i konotacionog značenja oblika. Što smo bliže bazi, to je više naglašen »sadržaj«, jednoznačan, dogovoren (denotacioni) smisao djela i oblika, a što se više udaljimo od baze taj dogovoreni jednoznačni smisao sadržaja gubi na značenju, a sve više se pojavljuje važnost konotacione vrijednosti oblika i veći prostor slobodna čovjekova djelovanja, što dolazi najviše do izražaja na trećoj, gornjoj razini, na vrhu duhovne nadgradnje. Vjerojatno nam ova shema na dosta uvjerljiv način prikazuje i dijalektičko jedinstvo svih ovih dihotomija, a napose one na formu i sadržaj. Rekli smo, i oblik je u stvari sadržaj, gornji sloj duhovne nadgradnje je karakteriziran, u stanovitom smislu, upravo tom dominantom »oblikovnog«, konotacionog, sadržaja!

otežava njegovu funkcionalnost. Oblik neke alatke nije samo stvar »estetskog« reda, kao što to nije ni oblik bilo kojeg zapisnika kao pisanog teksta. Međutim, dok je proizvodnja »sadržaja« nekog predmeta pretežno stvar znanja, tehnike, zanata, pa čak i rutine, dakle nekih objektivnih kvaliteta proizvođača, dotle oblik proizlazi više iz njegovih subjektivnih kvaliteta, on je i rezultat stanovitog izbora iz više mogućnosti po nekim subjektivnim kriterijima, što, s jedne strane, daje čovjeku doživljaj veće slobode i afirmacije vlastite ličnosti, a s druge strane, ne može se do kraja racionalno kontrolirati. Čovjek upravo preko oblika, uz ostalo, i k o m u n i c i r a neke određene sadržaje vlastite osobe kao i karakter svojih odnosa prema objektu i objektivnoj stvarnosti, te se na tom polju oblika, odnosno oblikovanja, manifestira specifična kreativnost.

»Magična« moć oblika postala je razlogom da se ljudima s većom takvom moći pridaje i izuzetan status u društvu i, nadalje, da se u klasnom drobljenju rada sve više izdvaja kao »samostalna« i »viša« kategorija rada, produbljujući sve više neprirodno stvoren jaz u odnosu na »prost« fizički, »nekreativan« rad. Takvim razvojem podjele rada došlo je do nenormalne negacije kreativne komponente u običnom proizvodnom radu i njegovo vezivanje na »donje« slojeve društva, dok se kreativna komponenta sve više hipostazirala, pretvarajući se postepeno u samostalnu proizvodnu djelatnost višega reda, relativno neovisnu od tehničke, zanatske, komponente fizičkog rada. (Razdvajanje »kreatora« od »zanatlije-izvođača« je napose u tzv. primijenjenoj umjetnosti često indikativan primjer ove paradoksalne situacije.)

Krajnja posljedica tog toka stvari bila je, na jednoj strani, društvena degradacija fizičkog rada i njegova dehumanizacija, a na drugoj strani, sve veća sterilnost i dehumanizacija »oslobođene« kreativnosti. Spontano afirmirana težnja za humanizacijom fizičkog i svakog drugog rada kao i jasno ispoljena tendencija da umjetnost uspostavi vezu sa svojom prirodnom materijalnom bazom i konkretnim životom, samo su dvije istovremene logične reakcije čovjekove prirode na neprirodnu nastalu situaciju. Rješenje se nalazi samo u jednom: u ponovnoj integraciji čovjekova rada, njegove sadržajne i oblikovne, tehničke i kreativne komponente, u afirmaciji njegove cjelovitosti kroz sve razine.

Bilješka: Još dva vida reintegracije.

Slične opasnosti pretvaranja apstraktnih dihotomija u konkretne, javljaju se i u još nekim vidovima interpretacije djela čovjekove proizvodnosti ili pak njihovih oblika.

a) O dvoznačnosti funkcionalnosti već je ranije nešto spomenuto, ali bit će od koristi da se na to pitanje još jednom osvrnemo.

Kod analize djela ili pak procesa proizvodnje, vrlo se često funkcionalnost razdvaja od forme, te se pod funkcionalnošću razumijeva isključivo materijalna, fizička primjerenost predmeta njegovoj svrsi, dok se oblik, napose »estetski« oblik razdvaja kao nešto što treba rješavati, doduše u okvirima zadanim »funkcionalnošću«, ali po nekim specifičnim »estetičkim« zakonima. Načelo koje je naglasio Sullivan u prošlom stoljeću (»Forma slijedi funkciju«) ukazalo je na mnogo organskiju vezu forme i funkcionalnosti, ali tek u novije vrijeme došlo se do spoznaje da su forma i funkcija jedno.

Estetski oblik nije ništa drugo nego samo jedan daljnji, viši, potpuniji vid funkcionalnosti;¹² vjerojatno bismo ga mogli nazvati psihičkim vidom funkcionalnosti, jer se on svodi prvenstveno na funkciju komunikativnog karaktera na razini psihičkog. Predmet koji odgovara samo na fizičkoj razini svog postojanja još uvijek nije potpuno rješenje, jer se njegovo psihičko djelovanje na potrošača, namjerno ili nenamjerno, ne može nekažnjeno zanemariti. Iz tih razloga vjerujem da je bolje govoriti o cjelovitosti psihofizičke adekvatnosti, primjerenosti ili funkcionalnosti kao jedinstvenoj kvaliteti djela koje u tom slučaju možemo nazvati ostvarenjem, dok se spomenuta razdvajanja mogu vršiti samo u toku analize djela kao dva različita aspekta iste stvari.

b) I bivalentnost oblika se pojavljuje kao stanovita analogija naprijed opisanoj dvoznačnosti djela. Za oznaku ove bivalentnosti možemo uzeti lingvističku distinkciju denotacione i konotacione vrijednosti. Kod toga je denotacija stanoviti analogon »sadržaju« predmeta, tj. označava ono što predmet jest. Denotacija je objektivna, objektivno utvrđljiva. Naprotiv konotacija je psihička sugestivna komunikacija, dubinska i podsvijesna, subjektivno ugođena, može biti višeznačna, slojevita i objektivno teško utvrđljiva.

Međutim i ova dva vida života predmeta i njegova oblika možemo također samo analitički razdvajati, ali ne i u zaključnoj interpretaciji i ocjeni djela. Ono je jedinstveno i treba težiti da bude koherentno u svim svojim slojevima. Ne možemo npr. smatrati da stolica izuzetno »lijepa« linije predstavlja ostvarenje, unatoč tome što se na njoj može samo vrlo neudobno sjedjeti. Ne možemo se složiti s podosta raširenim, naivnim, formalističkim, kvazi »rafiniranim« shvaćanjem da fabula, siže, na nekoj slici ili u nekom literarnom djelu, mogu biti posve irelevantni (»Samo forma je

¹² V. Papanek, govoreći o funkciji i funkcionalnosti u dizajnu, tvrdi: »Barikade se dižu između dviju od mnogih aspekata funkcije. Odgovor je, međutim, posve jednostavan: estetska vrijednost je nerazdvojni dio funkcije. Jednostavan diagram prikazuje dinamične akcije i relacije koje čine kompleks funkcije.« Tu Papanek daje jedan kristalasti dijagram, u kojem navodi šest aspekata funkcije (primjena, potreba, metoda, svrshodnost, estetika, asocijacija), a zatim avakl pojedinačno razlaže. (V. Papanek, *Dizajn za stvarni svijet*, Split, Marulić, 1973.)

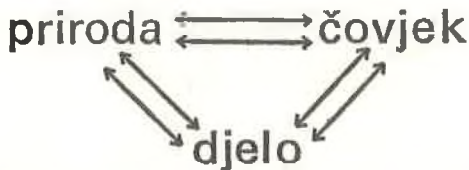
relevantna¹³) za zaključni sud o umjetničkom djelu. I fabula i siže su prisutni i moraju imati svoje određeno mjesto i značenje u kontekstu cjeline, ono može biti i od sekundarne važnosti, može biti uvučeno u drugi plan, ali i drugi plan mora biti koherentni dio cjeline.

III POVRATAK NA OSNOVNI MODEL

Rekli smo, treba poći na sam izvor. Naslijeđene sheme čovjekova djelovanja, proizašle iz tradicionalne podjele rada, temeljene na odviše jednostranom specijalističkom shvaćanju i plošnoj parcelizaciji rada, ne mogu nam poslužiti kao polazište. Svjedoci smo raspra i dokazivanja o potrebi revizije tih i takvih shema, ali i sterilnosti tih raspra kad se ni njima ne uspije postići oslobođenje od tradicionalno koncipiranih disciplina i područja čovjekova umnog i praktičnog rada.

Potrebno je poći na sam izvor, na samu osnovnu dijalektičku shemu čovjekova djelovanja, da bismo se riješili mnogih nataloženih opterećenja u shvaćanjima, da bismo tok čitava daljnjeg izlaganja mogli svesti na taj najčišći i najopćenitiji model. On nam zbog svoje jednostavnosti može poslužiti u najvećoj mogućoj mjeri kao svojevrsna paradigma¹³ sa svojom praktičnom i hermeneutičkom primjenljivošću u daljnjem koncipiranju kulture oblikovanja.

Model o kojemu je riječ, u stvari je klasičan dijalektički model. Čovjekovo proizvodno djelovanje nam se pojavljuje kao stalno međudjelovanje na potezu priroda-čovjek, u smislu teze i antiteze, iz čega se djelo rađa kao sinteza.



Nije potrebno isticati, da je model dinamičan, da prikazuje proces i kretanje više negoli statičko stanje, zaustavljenu poziciju.

Ovaj model možemo promatrati sa stanovišta članova, tj. priroda, čovjek, djelo; možemo ga analizirati i sa stanovišta faktora preko kojih se pojedini član manifestira u sklopu funkcioniranja modela, tj. govorimo o objektivnim faktorima u smislu djelovanja »prirode«, o subjektivnim faktorima preko kojih se afirmira čovjek, kao i o obli-

¹³ Govorimo o paradigmatu u smislu koji toj riječi pridaje Th. Kuhn u djelu *Struktura naučnih revolucija*, Beograd, Nolit, 1974, str. 35 i str. 239—258.

kovnim ili formalnim faktorima preko kojih se afirmira biće djela. Možemo, na kraju, ovaj model promatrati i u njegovu sintetičkom vidu i dinamici, analizirajući međudjelovanje: priroda-čovjek i obratno, čovjek-djelo i obratno, djelo-priroda i obratno.

a) Priroda i objektivni faktori

Kažemo jednostavno »priroda«, a kod toga mislimo na cjelokupnu materijalnu i duhovnu stvarnost koja čovjeka okružuje, formira njegovu svijest i može biti predmetom te svijesti, uključujući i samu svijest, koja može biti također i predmetom svog vlastitog promatranja (autoportret, autobiografija i sl.).

Kad kažemo priroda, mislimo na beskonačno promjenljivu stvarnost koja se samo u konkretnom subjektivnom doživljaju pojedinačne ili društvene svijesti prividno zaustavlja u određenoj konstelaciji prostorno-vremenskih i društvenih faktora.

Polazeći od najširih *prostorno-vremenskih* okvira čovjekova djelovanja moglo bi se govoriti i o, još nedovoljno definiranoj, kozmičkoj uvjetovanosti toga djelovanja, a zatim, mnogo određenije, o prostorno-geografskim i klimatskim uvjetima koji umnogome određuju čovjekov mentalitet u cjelini, a vrše određen utjecaj i na posve konkretne pojedinačne čovjekove reakcije. Govorimo i o povijesno-vremenskom faktoru, jer se čovjekovo djelovanje može uspješno odvijati samo u određenoj konkordanciji s dijalektikom povijesnog razvitka.

Mnogo neposrednije se afirmira *društveni faktor*, prvenstveno kao odraz klasne strukture društva i ekonomske moći vladajuće klase, koja daje pečat svakoj civilizaciji. Kao djelovanje društvenog faktora možemo zabilježiti i afirmaciju nacionalne pripadnosti (nacionalne kulture) ili pripadnosti nekim drugim i manjim društvenim grupacijama (kulturnim i umjetničkim pokretima, organizacijama i sl.). U kontekst društvenog faktora treba svakako uključiti i postojecu, povijesnu i kulturnu situaciju kao stvarnost »druge«, tj. od čovjeka stvorene i objektivno egzistentne prirode, u koju se uklapa i aktualno djelovanje čovjeka i društva, bilo kao koherentno nastavljanje započetih procesa bilo kao antiteza i negacija dovršenih procesa. Tu se susrećemo i s pojavom međuodnosa i utjecaja pojedinih civilizacija (akulturacija).¹⁴

¹⁴ Kao što je i razumljivo, na čitav kompleks odnosa umjetnost-društvo na poseban način su upućeni marksistički mislioci, od klasika marksizma do modernih marksističkih estetičara, filozofa i sociologa. Za taj studij nam se kao nezamjenjiv priručnik pojavljuje antologija tekstova u redakciji Vj. M i l k e c i n a, Beograd, Komunist, 1972 (Drugo izdanje, prošireno na tri sveska, počelo je izlaziti 1976.) — Tu možemo spomenuti i dva udžbenička djela: M i l o š Ć u r i ć, *Sociologija kulture i umjetnosti*, Univerzitet u Beogradu, 1974; zatim M i l a n R a n k o v i ć, *Sociologija umjetnosti*, Umetnička akademija u Beogradu, 1967.

Najneposrednije se objektivna stvarnost afirmira djelujući na proizvodno-oblikovno djelovanje čovjeka preko *faktora tehnike*. Pod njim se obično podrazumijevaju tri stvari: materijal od kojega se nešto radi, proizvodna sredstva, alat, instrumenti kojima se radi kao i opseg i karakter tehničkog znanja, poznavanje tehničkih postupaka.¹⁵ Što za razvitak i život društva znače proizvodna sredstva, poznato nam je iz sociologije i političke ekonomije, a dovoljno je da se podsjetimo na još uvijek nesagledive posljedice koje u naše vrijeme ima revolucionarni razvitak tehnologije i pojava stroja, tj. industrijske proizvodnje, ne samo na proizvodni proces nego i na cjelokupni razvitak društva. Na polju prostornog oblikovanja obično se vrlo intenzivan tok kretanja u posljednjih stotinu godina svodi prvenstveno na činjenice tehnološkog karaktera (novi materijali, nov, industrijski način proizvodnje i dr.). Na polju oblikovanja komunikacija karakteristične su za naše vrijeme koncepcije *Mc Lu h a n o v e*, koje se mogu svesti na tezu: »Medij je poruka«. On, naime, do te mjere naglašava ulogu medija, tj. sredstva *kojim* se vrši komunikacija, da njegov utjecaj na čovjeka smatra snažnijim od same izričite poruke koja se tim sredstvom daje, te se tako čitava naša civilizacija, nakon Gutenbergova izuma tiska, može smatrati posljedicom tog načina komuniciranja, dok će nasuprot tome nova civilizacija biti oblikovana prvenstveno slikom, odnosno multimedijiski, za što je televizija i njen utjecaj na suvremeni život najuvjerljiviji dokaz.¹⁶

Najkonkretniji oblik utjecaja objektivne sredine na čovjekovo djelovanje je *faktor funkcije*, tj. faktor namjene, svrhe pojedinog djela koje društvo ili izravno naručuje ili raznim posrednijim djelovanjem potiče. Svako razdoblje, svaka civilizacija i svako društvo ima karakterističan repertoar zadataka koji se u njegovu sklopu rješavaju, pa i shvaćanje kako se rješavaju. Tako ćemo u arhitekturi srednjega vijeka naći velika djela crkvene, feudalne i obrambene arhitekture, renesansa će razviti tip palače, a barok nove tipove dvoraca i crkava, dok će naše vrijeme okarakterizirati izgradnju grupnog i masovnog stanovanja, izgradnju tvornica, projektiranje gradova i čitavih regija.

¹⁵ Na pitanje, što je tehnologija, Charles R. Walker, u svojoj knjizi *Moderna tehnologija i civilizacija*, daje sljedeći odgovor: »Tehnologija, u svim poglavljima ove knjige, uključuje i fizičke predmete i tehnike koje su s njima povezane. Na primjer tehnologija lončarstva uključuje (1) glinu i druge materijale, (2) lončarsko kolo i drugu mašineriju i (3) sve vještine i postupke što se upotrebljavaju u izradi proizvoda«. (Ch. R. Walker, *Moderna tehnologija i civilizacija*, Zagreb, Naprijed, 1968, str. 12.)

¹⁶ Ovaj provokativni i nekonformistički teoretičar suvremene medijologije izazvao je i kod nas veliki interes. Prevedeno mu je nekoliko najvažnijih djela: *Gutenbergova galaksija*, Beograd, Nolit, 1973; *Poznavanje opštih čovekovih produžetaka*, Beograd, Prosveta, 1971.

b) Čovjek i subjektivni faktori

Kad kažemo *čovjek*, mislimo prvenstveno na svijest, pojedinačnu i društvenu; pojedinačnu, ako analiziramo djelo čovjeka pojedinca, ili pak društvenu, ako analiziramo kulturu, civilizaciju neke društvene grupe, ili pak čovjeka kao vrstu, ukoliko proučavamo civilizaciju kao antropološku činjenicu uopće.

Kažemo jednostavno *čovjek*, a iza toga se zapravo krije dinamično jedinstvo proturječnih snaga, koje u jednom aspektu možemo nazvati psihofizičkim totalitetom čovjeka, a u drugom možemo govoriti o racionalnim i iracionalnim komponentama koje u konkretnoj konstelaciji međusobne unutarnje napetosti određuju snagu i domašaj onih faktora koje općenito nazivamo subjektivnim. Pjesnik će to izraziti u slici:

Sô suza pijem u plamenoj čaši:
um dere tkivo što ga mašta satka.¹⁷

Složenost isprepletanja subjektivnih faktora u čovjekovu djelovanju možemo proučavati isključivo u koordinaciji spoznaja i iskustava na polju oblikovanja i psihologije, te se na tom potezu i javljaju posebne discipline, kao što su psihologija umjetnosti u užem smislu, dok bismo u širem smislu morali govoriti o psihologiji oblikovanja, na koju se nadovezuje i psihologija rada.¹⁸

c) Djelo i oblikovni faktori

Govorimo o djelu i kod toga mislimo na objektivno postojeći predmet, odnosno organski povezan skup predmeta kao proizvod čovjekova psihofizičkog napora. Djelo se pojavljuje kao sinteza međudjelovanja čovjeka i prirode te je neminovno nosilac svojstava koja proizlaze iz djelovanja kako objektivnih tako i subjektivnih faktora. Ta se svojstva međutim ne pojavljuju kao dodana, kao smjesa, nego kao spoj, tj. njihova veza daje neke posve nove kvalitete, specifične samom konkretnom djelu, kvalitete koje su nosioci specifične formalne i funkcionalne zakonitosti djela. Unutarnja dinamika djela i njegove interne suprotnosti se upravo i javljaju kao odjeci objektivne i subjektivne uvjetovanosti djela, javljaju se u psihofizičkoj i oblikovnoj bivalentnosti, u istovremenoj egzistenciji na različitim razinama, fizičkoj i psihičkoj, na razini proizvođača i razini potrošača,

¹⁷ Tin Ujević, »Nostalgija svjetlosti«.

¹⁸ O psihologiji umjetnosti počelo se intenzivnije razmišljati tek u novije vrijeme. Veliku pažnju je u tom pogledu privuklo izuzetno djelo, u tri sveska, André Malrauxa, *Psychologie de l'Art*, zatim djelo René Huyghe-a, *L'Art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960. Vrlo originalnu, marksistički koncipiranu psihologiju umjetnosti, ostvario je Lav V ig o t s k i, koja je i kod nas prevedena: *Psihologija umjetnosti*, Beograd, Nolit, 1975.

u slojevitosti značenja, u dinamičkoj izmjeni značenja u raznim vremenskim, povijesnim i prostornim, geografskim okolnostima (crnačka maska ima jedno značenje u Africi, drugo u Evropi, romanička freska je imala jedno značenje u srednjem vijeku, drugo u naše vrijeme).

Normalno je da analiza »djela po sebi«, kao djelomični zadatak dijalektičko analitičkog pristupa oblikovanju, poče od utvrđivanja oblika u kojem se neka opća zakonitost nalazi i formira u specifičnu varijantu zakonitosti toga djela. Neminovno se kod toga susrećemo s tehničkim i formalnim znanostima (tehnologija pojedinih područja proizvodnje i njihove konkretno ispoljene oblikovne mogućnosti; matematika koja ustanovljuje odnose dijelova, ritam, proporcije itd.), kao i sa semiotikom kao znanošću o znakovima.¹⁹

d) *Dinamika sinteze*

Nakon analize strukture oblikovnog čina, nalazimo se pred neminovnom dijalektičkom sintezom. Dok smo u toku analize oblikovni proces promatrali kao nešto statičko, kao zaustavljen pokret, fiksirajući pojedine elemente procesa i faktore kroz koje se ti elementi afirmiraju, u toku sintetiziranja moramo proces neophodno zahvatiti u njegovoj cjelovitosti i to u njegovu dinamičkom postojanju. Pokušat ćemo to ostvariti stavljanjem u središte našeg promatranja tri para međuodnosa strukturnih elemenata; to su: priroda-čovjek i obratno, čovjek-djelo i obratno te djelo-priroda i obratno.

Odnos priroda-čovjek se pojavljuje kao polazni i temeljni odnos. Čovjek, doduše, proizlazi iz prirode i sam je njen dio i njen proizvod,²⁰ ali po svojoj svijesti on je obuhvaća i postaje njen gospodar.

¹⁹ Za bolje upoznavanje ovog, formalnog, oblikovnog aspekta umjetnosti i umjetničkog djela mnogo su zaslužni teoretičari koje obično nazivamo »formalistima«, a u estetici se javljaju u različitim kontekstu. Od prevedenih djela možemo podsjetiti na poznato, najvažnije djelo H. Wölfflina, *Osnovni pojmovi iz istorije umatnosti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965, a zatim na već klasična djela, u svojoj vrsti: H. Focillon, *Život oblika*, Beograd, Kultura, 1961. i Élie Faure, *Povijest umjetnosti* (V knj. *Duh oblika*), Zagreb, Naprijed, 1959. S obzirom na matematički pristup kompoziciji umjetničkog djela navest ćemo djelo Đorđa Petrovića, *Teoretičari proporcija*, Beograd, Vuk Karadžić, 1967, kao i odlično djelo Charlesa Boileaua, *Charpenters, la géométrie secrète des peintres*, Paris, Ed. du Seuil, 1963.

²⁰ Ovu kozmičku uronjenost čovjeka u prirodu na dramatičan je način izrazio Tin Ujević:

»... Ja promatram vrevu. Ja sam cilj besciljnosti. Smijem se samom sebi, kojemu sam bio težak i na odmet. U meni se ogledaju predmeti. Ja sam fikcija svorena u svrhu da bi druge fikcije dobile života. Ja sam odlepršao. Ja sam dvije dječje ručice što su se zadnje vidjele kada se mališ utopio u vodi. Sjena tih ručica uzalud traži dasku. Ja sam vreva, ključanje mjehurića, lepeza, gejzir, simbolična školjka. Žrtva vreve, proizvod vreve, i spas od vreve.«

(T. Ujević, »Vreva, berba«, objavljeno u *Mudre i lude djevice*, 1957.)

Ona mu daje materijal, daje mu znanje, daje mu poticaj i izazov na djelovanje.²¹ Čovjek djeluje slušajući diktat izvana i onaj iznutra, sinhronizirajući ih i podvrgavajući ih svojoj volji i usmjeravajući ih prema određenom cilju, on ostvaruje djelo, koje se pojavljuje kao postizavanje cilja.

U odnosu čovjek-djelo, djelo se najprije pojavljuje kao čovjekov dužnik, ono mu duguje svoj opstanak, duguje mu svoju specifičnu varijantu opće zakonitosti, ali i ono otkriva čovjeku nove vidike stvarnosti i nove perspektive njegova budućeg djelovanja. Djelo mijenja svog stvaraoca, kao što i porođaj djeteta mijenja ženu, od djevojke postaje žena, majka. Čak i svako sljedeće dijete znači novi skup iskustava i zaključivanje određenog puta ili otvaranje novog, znači zadovoljenje stanovite žeđi za spoznajom odnosno intenzitetom življenja.

Odnos djelo-priroda je analogan. Djelo prima od prirode svoj fizički sastav i podvrgava se nužno zakonitosti bivstvovanja svega postojećeg. Dovršeno djelo, dobivajući vlastiti bitak, postaje relativno samostalno i izdvaja se od ostale prirode, ali ono se njoj na kraju ipak vraća kao njena dopuna, nastavak, kao »druga priroda«, kao njezina transformacija i njezino usavršavanje. (Netko je spomenuo dobar, gotovo školski primjer: što bi bila Grčka bez klasične grčke kulture?)

I tako se kroz stalnu izmjenu i dinamiku, kako unutar pojedinih elemenata strukture tako i kroz reciprocitet odnosa između tih elemenata, odvija oblikovni čin kao poseban vid čovjekova djelovanja u užem smislu ili pak širi i viši oblik života same prirode u suprotstavljanju njezina svjesnog i ne-svjesnog dijela.

²¹ Međudjelovanje umjetnik-priroda vrlo sugestivno opisuje P. Picasso: »Ne postoji nikakva apstraktna umjetnost, uvijek se mora od nečega početi. Nakon toga se mogu znakovi zbiljskoga izbrisati. Tada više ne postoji nikakva opasnost, jer je ideja stvari već ostavila neizbrisiv trag. To je ono što umjetnik u početku stavlja u pokret, što njegovu ideju pokreće, i njegovom osjećaju daje polete. Ideje i osjećaji na kraju ostaju zatočeni u njegove slike. Ono što se može također dogoditi, on ne može nikako sliči izmaći. On s njom čini jednu unutarnju cjelinu, pa i onda kada se njihovo ranije biće više ne može razlikovati. Da li to čovjeku odgovara ili ne, on je oruđe prirode. . . Ne može se protiv prirode, ona je jača i od najjačeg čovjeka.«

(Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg, Rowohlt, 1956, str. 53.)

²² Paralela umjetnik-majka se počesto javlja. Tako Croce piše u svojoj *Estetici*: »Umjetnik osjeća jednoga dana, kao bremenita žena kad joj plod njezine ljubavi zaigra pod srcem, da nosi u duši svoju temu; samo što on ne zna od kuda je to. Oseća da je porod blizu, ali od njega ne zavisi da li taj porod hoće ili ga neće. . .«

(B. Croce, *Estetika*, Beograd, Kosmos, 1934. str. 122.)

Interesantno je kako i Goran Kovačić u jednom svom pismu Vladimiru Nazoru spontano iznosi tu paralelu: »Ja, pače mislim, da je pjesma naša kćerka, a mi nismo očevi, već majke. (Uopće, imade pjesnik najženskiji instinkt!). Da, mi smo majke. . .«

(Vlatko Pavletić, *Goran, njim samim*, Beograd, Savremena škola, 1963. str. 156.)

Djelo postaje koncentrat, zapis tog procesa, izraz njegova toka i njegov smisao. Tek spoznavši njegovu složenost, kroz analizu i sintezu, možemo ga razumijeti i biti na poseban način njegovi korisnici. Njegova složenost i dinamičnost je dio njegove biti i najveći dio zabluda koje su se splele oko njegova tumačenja, proizlaze iz nedovoljnog uviđanja njegove strukturiranosti. I tu se još jednom potvrđuje da djelomična istina postaje zabludom kad se prikazuje kao cijela istina. Formalizam, sociologizam, biologizam, ekonomizam i druga jednostrana tumačenja oblikovne pojave, očiti su primjeri za to. Mnogodimenzionalna struktura stvarnosti ne može se prikazati linearnim ili plošnim modelima.

Što više, potpuno adekvatno objektivno određenje djela je nemoguće kao i definiranje same stvarnosti. Čim se određenje izreče, stvarnost je izmijenjena, poput rijeke u koju Heraklit nije mogao dva puta stupiti! I još nešto, vrlo važno, svatko tko izriče određenje ili sud o djelu *i sam ulazi u dijalektičku igru* i unosi novu komponentu, koja mijenja, odnosno varira »objektivnu« stvarnost djela i zato je i sam doživljaj djela nov svojevrstan stvaralački čin, ili, u najmanju ruku, sudjelovanje²³ u tom činu. Svaki pokušaj zaustavljanja i pasivnog promatranja, pasivno trošenje, znači ubistveni gest, napuštanje života, nagovještaj smrti.

²³ Problem »participacije«, sudjelovanja, suradnje onoga koji »doživljava« djelo, danas je vrlo aktualan. Moje mišljenje o tom vrlo važnom pitanju iznio sam u već citiranom (Bilj. 3) mom tekstu »Osnove za jednu moguću koncepciju...«, vidi napose odlomak »Prevladavanje odnosa kreator-potrošač«, str. 620—622.

Resumo

En la unua parto de la studo (»Enkodikaj rimarkoj«), aŭtoro subnumero de la sama periodaĵo: J. Vrančić, »Fundamentoj por unu ebla koncepto...«, Radovi Filozofskog fakulteta, Zadar, No 14—15, Zadar 1976.)

En la unua parto de la studo (»Enkondukaj rimarkoj«), aŭtoro substrekas pragmatikan, ĝeneralisman (ne specijalisman), integran karakteron de la eksponotaj ideoj. Ili devas príservi kiel bazo por unu interfaka pritrakto kaj elirpunkto por seréado de novajn eduk-klerigajn enhavojn kaj metodojn sur kampo de formiga kulturo. Daurigante, aŭtoro prilumigas signifon de faka esprimo »formigo«, »formigado« en sintagmo »formiga kulturo«, akcentante ke tiu ĉi vorto estas uzata por signi konstantan form-komponenton karakterizan por ĉiu homa ellaborajo, ek de simpla, mane au maŝine farita, aĵo, fin al elstara arta verko. Oni devas priatenti *nur partan samsignifon* kun ĝenerale uzata termino »dizajno« (angla »design«) en senco de spacformiga planfarado (industria formigo, grafika formigo, arkitektura, urbanisma kaj regiona projektado), kaj ankaŭ kun plilargigita signifo de la sama esprimo, en duvorta »total design«.

En la dua parto (»Teoria reintegrigo de form-produkta homa agado«) aŭtoro skizas tri fundamentajn tavolojn de homa agado: 1. grandparte pure teknika produktado, sen konscia formfarado, 2. produktado kun konscia formfarado, kaj 3. produktado kaj komunikado esence performa, arto. Tezo de la aŭtoro estas ke en ĉiuj tri tavoloj oni renkontas la samajn dijalektikajn kontraŭstarojn: psiko-fizikajn, kreo-teknikajn, form-enhavajn ktp. sed en diversaj proporcioj.

En la tria parto (»Retorno al la fundamenta modelo«) oni skize pristudas la tutan amplekson de homa agado, el vidpunkto de fundamenta dijalektika modelo: naturo-homo-ellaborajo (verko). Aparte oni akcentas dinamikan karakteron de la modelo montrante ankaŭ multajn vidpunktojn kiujn ĝi malfermas por analizo de homaj faraĵoj aŭ kreaĵoj, kaj por analizo de homa agado entute.