

SISTEM UMJETNOSTI KAO »OBRAZAC NOVE PROBLEMATIKE«

JOSIP VRANČIĆ

»Bio je za strukturu pod svaku cijenu, to jest za stil čiji su korijeni u prirodi stvari, a ne u nečijim subjektivnim senzacijama koje su uvijek »nejasne«. (H. Read o Cézanneu)

U povijesnim pregledima estetičkih teorija, filozofije umjetnosti, odnosno nauke o umjetnosti naići ćemo na pokušaje da se sve umjetnosti svrstaju u pregledan sistem, tabelu, prema svojim prirodnim srodnostima. Nepotrebno je da ove pokušaje pojedinačno iznosimo i podvrgavamo kritici. Naći ćemo ih iscrpno iznesene u nekim poglavljima odličnih djela koja smo u posljednje vrijeme dobili i u prijevodima.¹ Za temu ovog napisa bit će dovoljno ako o dosadašnjim pokušajima stvaranja takvog sistema citiramo općeniti Dessoirov sud: »Izgleda, da ne postoji sistem koji bi zadovoljio sve zahtjeve. Nismo sreli ni jednu jedinu podjelu, ni među povijesno-razvojnim ni među drugima, koja se ne bi mogla pobijati.«² Vjerojatno je neuspjeh dosadašnjih nastojanja doveo do toga da se i sama ideja stvaranja sistema počela potezjenjivati »jer to je pitanje koje se više ticalo profesora estetike nego ukusa, umjetnosti i kulture našega vremena.«³

Croce je išao čak tako daleko da je takva istraživanja smatrao posve izlišnim, te bi se po njemu mogle spaliti sve knjige o klasiifikacijama i sistemima umjetnosti (v. Croce, *Estetika*, I dio, XV glava). Kao što će biti vidljivo kasnije, moj pothvat ne samo da ne pada pod udar ove oštre Croceove kritike, nego, štaviše, pokazat će se stanovita srodnost, povezanost, Croceovih ideja i osnovne usmjerenosti mojih istraživanja i njihovih rezultata.

¹ M. Dessoir: *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo 1963.

E. Souriau: *Odnos među umjetnostima*, Sarajevo 1958.

G. Morpurgo-Tagliabue: *Savremena estetika*, Beograd 1968.

² M. Dessoir, o. c. str. 185.

³ Morpurgo-Tagliabue, o. c. str. 379.

Složio bih se i s Dessoirovim negativnim ocjenama dosadašnjih prijedloga za stvaranje jedinstvenog sistema svih umjetnosti (možda bi se moja kritika ponekad odvajala od njegove, ali ne bi mijenjala zaključnu ocjenu), ipak ne bih prihvatio sud o bespredmetnosti takovih nastojanja. Držim da su ona prilično promašena kad se polazi s pozicija s kojih je polazio veći dio autora koji su se okušali u rješavanju tog zadatka. Danas, naprotiv, naše se poznavanje umjetničkog fenomena naglo proširilo, a s tim u vezi i pitanje sistema umjetnosti dobiva mnogo na svojoj aktualnosti. Potvrđuje to i interes koji se danas usmjerava prema strukturama pojava kao što nam o tom oživiljenom interesu govori i Morpurgo-Tagliabue.⁴

Pri mnogim susretima s postojećim klasifikacijama umjetnosti osjećao sam slabost, manjkavost i jednostranost: ipak, nikad me nije napustilo uvjerenje da među svim umjetnostima nužno postoji neka unutarinja organska veza, neka analogija njihovih struktura i da bi prema tome morala nužno postojati i neka klasifikacija koja bi njihove podudarnosti manifestirala na nedvojbjen način. Takav sistem umjetnosti nužno bi trebao unijeti novog svjetla u problematiku odnosa među umjetnostima; trebao bi neka pitanja razjasniti i neke nove probleme postaviti ili ih barem jasnije formulirati, trebao bi, konačno, ukazivanjem na neke unutarnje strukturalne analogije u različitim umjetnostima pomoći da se mnoga pitanja pojedinačnih umjetničkih disciplina postave preglednije, jasnije, te tako pridonese i njihovu rješavanju. Nedostatnost dosadašnjih pregleda umjetnosti, upravo u tom vidu, sasvim jasno utvrđuje Morpurgo-Tagliabue: »Nijedan sistem umjetnosti nije postao obrazac nove problematike. Nije stvarao i odražavao.«⁵

*

Možda bi se većini dosadašnjih sistema (bez obzira da li se radi o formuliranom sistemu ili pak o raspodjeli koja je implicite sadržana u nekoj estetičkoj teoriji) mogla predbaciti jednostranost. Mnogi od njih su imali namjeru da svojom klasifikacijom iscrpu fenomen umjetnosti u potpunosti, ontološki i povijesno, a ipak je njihov domet često ostajao vrlo kratak. Jednostranost tih sistema redovito je proizlazila iz jednostranosti pristupa, što je bilo uvjetovano vremenom u kojem su te teorije nastajale. Sasvim konkretno: u atnosferi novoga vijeka, kad u teoriji dominiraju klasicističke i neoklasicističke ideje, koje se baziraju na antiknom i renesansnom gledanju na umjetnost, obično su se iz vidokruga gubile sve izvanevropske umjetnosti, umjetnosti primitivnih naroda, a često čak i umjet-

⁴ Ibid. str. 380.

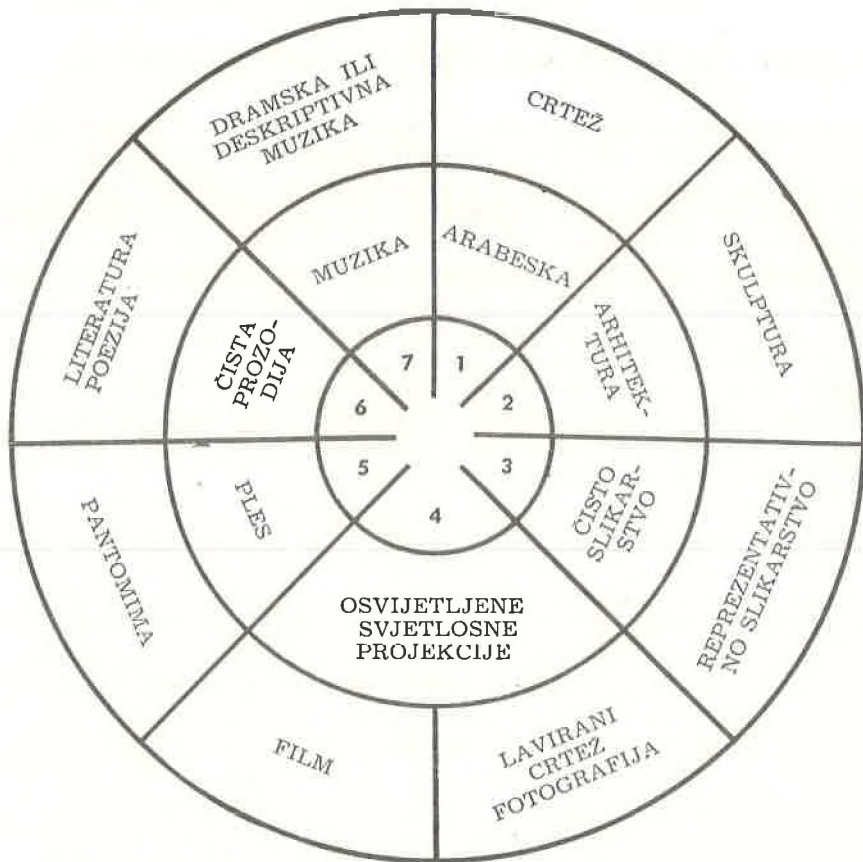
⁵ Ibid. str. 379.

nost evropskoga srednjega vijeka. Sigurno je da se s takovih pozicija ne može stići do neke obuhvatnije ideje o umjetnosti i do spoznaje njene potpunije strukture. Zbunjenost i nemogućnost da se dođe do nekih cjelovitijih koncepcija manifestira se i u diskusijama koje se vode oko odnosa estetičkog i umjetničkog, oko ideje »lijepog« koja je tako teško pritiskala svaki širi, slobodniji pristup velikom dijelu umjetnosti, a zatim i oko dihotomije »prezentativnih« i »reprezentativnih« umjetnosti čija je poluistina, čiji je privid istine, također podigao branu, koja je, posve krivo, izgledala nesavladiva. Nakon svega toga posve nam je razumljiva labilnost i neotpornost koju su takvi sistemi pokazivali u susretu s afričkom i azijskom umjetnošću i na kraju potpuni slom pred, za nju neočekivanom, revolucijom modernog stvaralaštva.

Prilagođivanja, kompromisi, nastojanja da se u zastarjele okvire postave novi sadržaji, nove pojave, nisu donijeli rezultate koji bi zadovoljili. Npr. jedan od posljednjih pokušaja, onaj E. Souriaua,⁶ znači u mnogom pogledu napredak, mnogo ispravnih naslućivanja, ali dobivam osjećaj da je i odviše vezan za isključivo teoretsko rješavanje problema. Nemoćan je da se u potpunosti oslobodi balasta prošlosti što ga njegova teorija još dijelom sa sobom nosi (»prezentativne« i »reprezentativne« umjetnosti!). Čini mi se da je i kod Souriaua odviše slaba veza s umjetničkom praksom prošlosti i sadašnjosti, a upravo se u toj praksi problematika sistematiziranja umjetnosti javlja u raznim i specifičnim varijantama. Upravo ta praksa može nam ponekad odlično poslužiti kao sredstvo provjeravanja vrijednosti naših, teoretskih dobivenih, zaključaka. Npr. u praksi su, na temelju konkretnih tehnika, formirane određene umjetnosti, i kad ih uvrštavamo u sistem one mogu doživjeti neke ispravke u potrazi za njihovom najkarakterističnijom strukturom, ali nam izgleda neprihvatljivo kad ih Souriau, u svom kružnom rasporedu umjetnosti, dobrim dijelom negira prekrajujući ih ponekad i odviše po diktatu svojih shema.

Sistemi umjetnosti obično su nastajali na polju teoretskih znanosti o umjetnosti, te su ponijeli sa sobom i neke prednosti, ali i mnoge slabosti takove orijentacije. Moj se polazak u potragu za umjetnošću, njenom biti, njenim strukturama i odnosima, kretao nešto drugačijim putovima. Kao povijesnik umjetnosti ali s filozofskom orijentacijom prema pojavama, probijao sam se kroz povijest umjetnosti prema filozofiji i kod svakog susreta u povijesti postavljao sam filozofska pitanja: što je bitno u toj pojavi, koje su njene dublje veze? U biti fenomenološkom metodom, izvan formuliranih teorija i sistema, tražio sam istinu o umjetnosti, istinu koja je sadržana u svim njenim manifestacijama. Držim da je u tome

⁶ E. Souriau, o. c. str. 77—118.



SHEMA SISTEMA LIJEPIH UMJETNOSTI PREMA E. SOURIAUu

1. Linije; 2. zapremine; 3. boje; 4. svjetline; 5. pokreti; 6. artikulirani zvuci; 7. muzički zvuci.

(Unutarnji krug odgovara otprilike prvom stupnju, stupnju čistih oblika, a vanjski krug drugom stupnju, stupnju inherentnih oblika u mojem sistemu (umjetnosti. — Op. J. V.)

Prostorne umjetnosti (Umjetnosti mirovanja i simultanosti)	Vremenske umjetnosti (Umjetnost kretanja i sukcesije)	Umjetnosti oponašanja određenih asocijacija realnih formi
KIPARSTVO SLIKARSTVO	MIMIKA POEZIJA	
ARHITEKTURA	MUZIKA	Slobodne umjetnosti neodređenih asocijacija i irealnih formi
Likovne umjetnosti (Sredstvo djelovanja /prostor/ slika)	Muzičke umjetnosti (Sredstvo djelovanja /glas/ mimičnost)	

SISTEM UMJETNOSTI PREMA M. DESSOIRu

bila stanovita prednost. Pristupao sam umjetnosti bez prethodnih uvjerenja, shema i teorija, bio sam oslobođen njihove pomoći ali i njihovog opterećenja. Tako moj sistem umjetnosti nije nastao na temelju poznavanja, razrade, primjene ili korekture nekih ranijih, prihvatljivijih ili poluprihvatljivijih teorija ili na poznavanju i *izvanjskom* uspoređivanju i opisivanju srodnosti pojedinih umjetnosti. Moglo bi se gotovo reći da sam nekonformističke ideje izražene u modernoj umjetnosti, na neki način, prebacio i na područje teorije: ništa me nije obavezivalo, sve je bilo moguće. Uporno sam tražio one posljednje granice umjetnosti, onu čvrstu osnovu preko koje se zaista ne može, a da se ne izađe s njenog područja. Bio je to također, slično kao i u modernoj umjetnosti, *povratak na ishodište*, traženje izvora, ne u genetičkom, naivno evolucionističkom pogledu, nego u ontološkom smislu. Sistem koji predlažem nije samo sređivanje robe po policama, radi lakšeg snalaženja, on želi biti mnogo više, tj. odraz određene koncepcije umjetnosti, njena jasno izložena predodžba, njeno tumačenje i podloga za diskusiju o nekim njenim problemima.

Mogli bismo reći da je ovaj sistem proizašao iz tri izvora istovremeno: iz promatranja povijesti umjetnosti, iz razmišljanja i analize osnovnih procesa umjetničkog stvaranja, kao i iz kritičkog osvrta na dosadašnje pokušaje formuliranja sistema umjetnosti. Rezultati su utvrđeni međusobnim uspoređivanjem, tj. međusobnim provjeravanjem dobivenih podataka.

*

Povijesna premisa klasifikacije je potpuno jasna: radi se o umjetnosti kako se ona javila u povijesti čovjeka, od njenih prvih pojava pa do današnjih revolucionarnih, avangardnih i eksperimentalnih manifestacija. Sve je to materijal za sistematiziranje, i svakoj od tih pojava mora prihvaćena shema dati određeno, logički i organski, uvjerljivo mjesto. Sve one zajedno moraju sačinjavati upravo takav, tj. logičan i organski uvjerljiv, raspored koji odražava ne samo povijest umjetničkih fenomena ili neku njihovu izvanjsku srodnost ili sličnost nego i jednako tako njihov ontološki karakter kako se potvrđuje kroz povijest.

Budući da je osnovna, polazna, namjera bila obuhvatiti *potpun opseg* umjetničkog fenomena, a sa željom da se i deduktivnom metodom pođe od njegovih najšire postavljenih okvira prema pojedinostima, nužno se postavila potreba da se sâm predmet klasifikacije, tj. umjetnost, definira, odredi, upravo u tim najširim okvirima, izvan kojih umjetnosti više ne može biti. Induktivna metoda nam

je, naprotiv, mogla poslužiti kako za provjeravanje tako i za potpuniju izgradnju sistema odnosa među umjetnostima, naročito u onim slučajevima kad se polazilo s povijesnih premisa.

Postavlja se dakle zadatak da formuliramo određenje umjetnosti od kojega smo pošli. Definiranje predmeta, uostalom, jest i osnovni i središnji problem svakog filozofskog pristupa. Međutim, mi se, još uvijek, moramo zadovoljiti samo uvjetnim, radnim određenjima. Na temelju raznih susretanih definicija, na temelju razmišljanja i ispitivanja umjetničkog djela, došao sam do jednog takvog uvjetnog određenja. Čitavo umjetničko stvaranje, pa i svako umjetničko djelo napose, svojevrsan je *stvaralački dijalog umjetnika, čovjeka s prirodom* u najširem smislu ili nešto određenije »skeupoietički«⁷ dijalog kako bi ga nazvao Souriau (tj. »svjesna aktivnost izgrađivanja formi«),⁸ a Morpurgo-Tagliabue bi dodao »neprolaznih«⁹ formi.⁸ Bilo bi korisno, da se ovo određenje поближе razmotri, međutim uvjereni smo da ono odgovara našoj potrebi tj. da pojavu umjetnosti određuje u njenom najširem okviru. Da bismo bili još sigurniji upravo u njenim graničnim pozicijama, potrebno ju je opkoliti, oivičiti i razgraničiti s drugim, susjednim, područjima svjesne, duhovne ljudske aktivnosti kao što su znanost, tehnika, filozofija i religija. To razgraničenje i samo za sebe predstavlja poseban zadatak, međutim u našem slučaju dovoljno je da u relativnim situacijama vodimo računa o tom razgraničenju.

Okrenemo li se, nakon utvrđivanja povijesne i teoretske premise, prema unutra, prema *fiziologiji stvaralačkog dijaloga* o kome je riječ, utvrdit ćemo činjenicu da se on odvija u vidu dijalektičkog procesa u kojem se čovjek-umjetnik, tj. ljudska svijest, pojavljuje kao *antiteza* svom sugovorniku tj. prirodi, kozmosu, objektu, *tezi*. Međutim u subjektu postoji istovremeno iskonska težnja da se sjedini s objektom, duh, svijest, s kozmosom, što se u stanovitom smislu i događa u djelu, umjetničkom djelu, koje predstavlja *sinтезу* čovjeka i prirode, subjekta i objekta.⁹ Ne ulazeći dublje u obrazloženje navedenih tvrdnji, ostajem ih dužan, smatram da su u ovom obliku dovoljno jasne da bi mogle odigrati ulogu kao još jedna premisa za pokušaj formuliranja sistema umjetnosti.

Bilo je potrebno iznijeti ove teoretske koncepcije o određenju umjetnosti zbog toga što one za mene igraju odsudnu ulogu u biranju ključa, kriterija, raspodjele. Danas nam je jasno da je posve izvanjski i nedostatan kriterij kao što je npr. Wagnerov koji prema

⁷ E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Paris 1929. str. 156/7.

⁸ Morpurgo-Tagliabue, o. c. str. 373.

⁹ Uvjerljivu analizu ove ljudske podvojenosti s prirodom i težnje za sjedinjenjem vidi npr. u djelu E. Fromma: *Umijeće ljubavi*, poglavlje »Ljubav, odgovor na problem ljudske egzistencije (u hrvsrp. prijevodu, Zgb. 1965. str. 19—55).

		P R O S T O R					V R I J E M E		
		V I Z U E L N E U M J E T N O S T I					A U D I T I V N E U M J E T N O S T I		
		D V O D I M E N Z I O N A L N E			T R O D I M E N Z I O N A L N E				
		L I N I J A	S V I J E T L O	B O J A	V O L U M E N	P R O S T O R	P O K R E T	Z V U K	R I J E Č
I ČISTI OBLIK		Nefigurativne prostorne (likovne) kompozicije			deko- rativna	čisti	čista apsolutna	čista	
		↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
II INHE- RENTNI OBLIK		C R T E Ž	G R A F I K A	S L I K A R S T V O	K I P A R S T V O	A R H I T E K T U R A	P L E S	M U Z I K A	K N J I Ž E V N O S T
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
III INTE- GRIRANI OBLIK		<p>A. Sinteze čistog i inherentnog (muzicističkog i narativnog) karaktera: <i>prostorne, scenske i filmske;</i></p> <p>B. Sinteze isključivo inherentnog karaktera, »primijenjene«: <i>arhitektonske, urbanističke i regionalne.</i></p>							

vezanosti na čovjeka ili na prirodu postavlja dvije trijade umjetnosti (ljudska: mimika, muzika, pjesništvo; prirodna: arhitektura, kiparstvo i slikarstvo). Ne zadovoljava nas ni Hegelova podjela na simboličke, klasičke i romantičke umjetnosti odnosno njegov niz: arhitektura, kiparstvo, slikarstvo, muzika, poezija,¹⁰ česta raspodjela na vremenske i prostorne umjetnosti ili prezentativne i reprezentativne koje, iako pogađaju nešto od stvarnosti, ipak ne idu do kraja jer ne iscrpljuju čitav sadržaj, a da i ne govorimo npr. o Alainovim »samačkim« i »društvenim« umjetnostima s obzirom na njihovu upućenost na pojedinca ili na društvo.¹¹ Takovi ključevi raspodjele nisu imali u vidu niti cijeli opseg umjetnosti, niti u povijesnom niti u ontološkom pogledu, zato je i njihov domašaj ostao malen.

*

Ako je umjetnost dijalog čovjeka s prirodom onda iz toga proizlazi da se u biti radi o nekom sistemu sporazumijevanja, o svojevrsnom jeziku koji nužno mora imati i neku morfologiju i sintaksu u smislu empirijske gramatike. (Usporedi: Croceovo poistovjećivanje estetike i opće lingvistike u njegovoj Estetici, napose XVIII glava I dijela).

Naš bi zadatak, prema tome, bio da utvrdimo osnovne oblike tog jezika i da zacrtaimo osnovnu sintaksu njihove upotrebe. Pokušajmo dakle slijediti izvanjski tok razgovora između čovjeka i prirode. Neposredno nam je pristupačna činjenica: *priroda se čovjeku pojavljuje u oblicima prostora i vremena, a čovjek doživljava prirodu preko svojih osjetila*. U svojoj svijesti čovjek reagira na tu agresiju oblika iz prirode i odgovara stvaranjem novih oblika koji se također, poput prirode, objavljuju u prostoru i vremenu, a pristupačni su preko osjetila. Nakon takvog utvrđivanja osnovnih elemenata umjetničkog dijaloga sve je spremno da uđemo u detaljniju analizu, u određivanje elementarnih oblika izražavanja i njihovih organskih grupacija. Slijedeći tekst izravno diktira raspored priložene tabele sistema umjetnosti:

S jedne strane svi se oblici, i prirodni i umjetnički, javljaju u *vremenu* ili u *prostoru* ili u vremenu i prostoru istovremeno (pokret!). S druge strane ih, opet, možemo podijeliti s obzirom na njihovu upućenost na čovjekova osjetila. Za sada su to uglavnom onih poznatih pet: vid, sluh, njuh, opip i okus. Kroz čitavu dosadašnju povijest umjetnosti ustanovili smo da se ona razvila isključivo na području vida i sluha, te i njene oblike možemo podijeliti na *vizuelne* i *auditivne*. (Ostala tri područja: njuha, opipa i okusa, za

¹⁰ Hegel, *Estetika* (v. napose Uvod trećem svesku!).

¹¹ Alain, *Système des beaux-arts*, Paris 1963, str. 42.

sada su pod znakom pitanja!) Vizuelne oblike možemo podijeliti na *dvodimenzionalne* i *trodimenzionalne*, a auditivni su samo dva: *zvuk* općenito i artikulirani ljudski glas, *riječ*. Izgleda da nije potrebno, da auditivne dalje dijelimo, ali u diobi vizuelnih treba ići još dalje. Dvodimenzionalni oblici mogu biti: *linija*, odnos *svjetlo-tamno*, *boja*, a trodimenzionalni se nastavljaju dalje apsorbirajući istovremeno dvodimenzionalne, to su *volumen* i *prostor* dok nam se *pokret* pokazuje kao granični najpotpuniji vizuelni oblik koji prelazi i samu granicu prostora, te istovremeno ulazi u vrijeme.

Ovakvim rastavljanjem na proste faktore mi smo materijalnu, prirodnu i umjetničku, datost konačno sveli na temeljne elemente izraza (*qualia*) pomoću kojih se odvija dijalog između čovjeka i prirode, ostvarili smo svojevrsnu skalu tog izraza, njegov raspon, morfologiju umjetničkog govora. Vjerujem da je ona potpuna i da je otvorena, tj. da ima mogućnosti da se istom metodom upotpunjuje ukoliko bi to bilo potrebno. Sada ona obuhvaća sve do danas formirane umjetnosti. To je dakle podloga, vodoravna raspodjela sistema umjetnosti. Moglo bi se postaviti pitanje opravdanja da se u grafički prikaz uklopi čitava ona nadgradnja iznad elementarnih oblika izraza koja nam ocrta analitički put kojim smo prošli. Mislim, da upravo ta nadgradnja približe određuje svaku od navedenih osjetnih kvaliteta i karakter umjetnosti na njoj izgrađene, te tako upravo ona omogućuje i veći uvid u odnose među umjetnostima.

*

Čitavu upravo formuliranu skalu osjetilnih kvaliteta možemo doživjeti i vrlo slikovito, u konstantnom rastu. Umjesto s linijom, trebalo bi zapravo početi s tačkom, jer je linija samo niz u prostoru povezanih tačaka, odnosno kretanje tačke kroz prostor. Ili još preciznije: trebalo bi početi sa situacijom prije umjetnosti, prije tačke. Umjetnosti nije bilo kad nije bilo čovjeka, bila je samo priroda, bila je samo teza, bilo je samo ono što jest izvan čovjekove svijesti. Tamo gdje je trebala doći umjetnost bila je prazna ploha, praznina, bila je šutnja. Antiteza nije postojala, nije postojala, razumljivo, ni sinteza. Nije postojao dijalog umjetnosti jer nije postojao potrebnii sugovornik. S čovjekom se rađa i umjetnost. Prvi osjetni znak njegove reakcije na doživljaj prirode početak je umjetnosti. Bila je to prva svijesno učinjena tačka, prvi dodir čovjekova prsta i materije. Mogli bismo takovu tačku uočiti i na drugom području: prvi pokret-izraz na čovjekovom licu, prvi svijesni pokret ruke, prvi glasni usklik, ali ipak tačka, vidljiva tačka, na nekoj plohi, najbolji je i najelementarniji znak tog prvog dodira čovjeka i prirode, prvog kontakta, početka razgovora.

Ako je priroda (sve što postoji, sve što može biti predmet naše svijesti) teza, onda je svjesno učinjena tačka, kao najosnovniji prvi materijalni znak i izraz egzistencije čovjekove svijesti i osnovni, početni elemenat dijaloga, znak postojanja antiteze, prvi osjetni znak čovjekove misli, osnovni elemenat čovjekova oduhovljavanja materije i u stvari prva sinteza čovjeka i prirode. Ta tačka kao da nakon toga buri oplodena životom i raste poput biljke, začudnim ritmom i pravilnošću, razraštava se na kraju poput stabala prateći na stanovit način i rast samoga čovjeka. U početku (posve teoretski!) ona je još potpuno apstraktna, bez dimenzija, tek kad krene kroz prostor i dobije prvu dimenziju ona postaje linijom.

Kad se linija širi i dobiva drugu dimenziju postaje plohom, svijetlom ili tamnom plohom, ove ili one boje, Kad ploha krene u treću dimenziju, postaje volumen, najprije reljef, a zatim i puna plastika. Kao što ploha biva svijetla ili tamna i volumen biva pun ili prazan. Kad taj prazan, negativni volumen, šupljina, unutarnji prostor preraste u novo samostalno izražajno sredstvo, dobivamo arhitekturu. Daljnja, kvalitetno različita, mogućnost materije je gibanje, pokret u prostoru i vremenu, imamo ga i u likovnoj umjetnosti: to je pokretna skulptura, mobil. Međutim umjetnost pokreta je višestruko prelazna umjetnost, na njenom tlu prelazimo i na posve novo područje: do sada je čovjek neposredno obrađivao materiju, a sada i sam čovjek, svojim fizisom, postaje instrument izraza, svojim tijelom u pokretu, u plesu. Pokret je i otac zvuka!

Kad pređemo na područje zvuka ponavlja se sličan redoslijed kao i na području vidljivih umjetnosti: i tu kao da možemo ponoviti čitavu skalu od (zvučne) tačke, linije, svjetla, boje, volumena i prostora, a zatim i tu se čovjek najprije služi materijom, manje ili više organiziranom, glazbalom, da bi kasnije iskoristio i mogućnosti vlastitog tijela, ljudski glas. U početku je i ljudski glas nošen samo svojim elementarnim značenjem, onomatopejskim ili spontano izražajnim, da bi zatim u svom razvitku dosegao ono najviše: riječ, ono posljednje, gdje se u najvećoj složenosti povezuje i osjetilno i racionalno dogovoreno, sređena misao, znak, simbol, gdje se ono neposredno, osjetilno, gubi sve više u korist diskurzivnog i gdje ulazimo u novo svjetlo, ali i novi labirint racionalnoga, gdje riječ sve više preuzima znanost.

Stigli smo dakle na granicu umjetnosti i znanosti, između neposrednog osjetilnog doživljavanja i spoznavanja svijeta i zatim logičkog, diskurzivnog uobličavanja. Nalazimo se pred znanošću, pred znanstvenom metodom, novim izvanrednim sredstvom čovjekove bitke s prirodom, novim sredstvom koje čovjeka naoružava i nadopunjuje njegovu moć, ali ga i osiromašuje u onom času kad se samouvjereno osili i proglašava jedinom mogućom metodom! Čovjek

je u svom djelovanju uvijek kompletan i mi samo teoretski možemo razdvajati osjetilni dijalog s prirodom od diskurzivnog, racionalnog, umjetnost od nauke, oba elementa postoje istovremeno na oba područja, samo u umjetnosti dominira osjetilno, a u nauci racionalno.



Nakon utvrđivanja vodoravnog niza, skale, raspona elementarnih oblika umjetničkog izraza, nalazimo se pred zadatkom da utvrdimo i izgled za njegovo okomito stupnjevanje. Ispitujući različite pojave složenosti u oblikovanju umjetničkog izraza naći ćemo se vrlo brzo pred nekoliko karakterističnih mogućnosti. Likovna umjetnost danas će nam nametnuti dvije moguće metode izražavanja: figurativnu i nefigurativnu (»apstraktnu«). Nešto slično pružit će nam i tradicionalna podjela na prezentativne i reprezentativne umjetnosti, a i Kant će nam na tom tragu razlikovati »slobodnu ljepotu« i »adherentnu ljepotu«. ¹²

Većina ranijih raspodjela umjetnosti gotovo redovito će podležiti zavodljivosti skoro najlošije formulacije, tj. na prezentativne i reprezentativne umjetnosti, na dihotomiju koja ne iscrpljuje sadržaj, a ne dopušta treće. U takvom slučaju su pored ostalog, bili nerješiv problem svi mješoviti oblici, o čemu nam i Dessoir izričito govori, ¹³ a upravo ti mješoviti oblici su najstroženiji. Već samo njihovo postojanje uporno je nametalo odbacivanje svake dvočlane raspodjele i tražilo najmanje tročlanu. Nakon toga nije bilo teško da se odlučimo na klasična stupnjevanja u tri dijela, koja se redaju po principu od jednostavnog prema složenome. Analogija sa sintaktičkom raspodjelom rečenica nije bila daleko. Iako ta analogija s gramatičkim strukturama nije u potpunosti i do kraja primjenjiva, u ovom slučaju ona nas upućuje na dobar put.

Što može značiti čisto prosta rečenica u govoru umjetnosti? Elementarni oblik konjugiran po diktatu neke određene misli, izraza, mijenjan po nekom određenom ritmu ili nekom drugom kompozicionom principu bez ikakvih drugih dodataka! U prosto proširenoj rečenici umjetničkog izraza ulaze u organizam djela neki novi elementi potpuno različiti od njegovih osnovnih izražajnih sredstava. U složenoj rečenici, rečeničnom nizu, povezuju se u logičnu, organsku, cjelinu potpune samostalne rečenice koje imaju i svoj vlastiti smisao, ali u ovakvom integriranom sklopu pridonose jednom višem, novom značenju složene cjeline.

Pokušajmo ova tri »sintaktička« stupnja gramatike umjetničkog govora primijeniti na konkretne umjetnosti.

¹² I. Kant, *Kritika rasudne snage*, § 16.

¹³ Dessoir, o. c. 185.

Prvi stupanj, nužno postaje, *stupanj čistih elementarnih oblika*, bez ikakvih drugih sredstava, bez ikakove druge pomoći, bez ikakvih drugih »natruha«. Suvremene rasprave o modernoj umjetnosti, njene purističke težnje, pročišćuju pojam i olakšavaju njegovo određenje. Današnja apstraktna, odnosno nefigurativna, likovna umjetnost tu nalazi konačno svoje opravdanje bez obzira da li se izražava samo linijom, svjetlom, bojom ili volumenom ili svime zajedno. Međutim, arhitektura kao da nam postavlja problem: kakva je to arhitektura čistih oblika, apstraktna, arhitektura kao čisti *izraz* trodimenzionalnih oblika prostora? Nema li arhitektura nužno i neku praktičnu namjenu koja već proširuje, obogaćuje (ili osiromašuje?), remeti čistoću izraza? Ipak, sjetimo se vrtnih paviljona. Nije li čisti arhitektonski izraz u kontrastu sa zelenilom nekog parka njihov glavni smisao? Takvu arhitekturu bismo mogli nazvati dekorativnom. Ne pripadaju li toj vrsti i arhitektonski memorijalni spomenici, slavoluci i sl.?

Umjetnost čistog pokreta nam je poznata, čisti ples, bez anegdote, bez fabule, jednako kao i čista, apsolutna, muzika, međutim kakva je to književnost čistih oblika, čiste riječi? Što znači literatura bez logičke izvanjske misaone povezanosti, bez fabule? Nismo li svjedoci težnje gdje i u samoj literaturi logično, diskurzivno, ispričana fabula, »literatura«, igra sve manju ulogu, a u prvi plan sve svjesnije nastupa čisti literarni izraz, jezik. Ipak, u svakom slučaju, tu ćemo bez ikakvog krzmanja ubrojiti čistu prozodiju kao što su brojanice dječjih igara (en ten tini sava raka tini...) kao i neke eksperimente moderne poezije.

Na prvom stupnju najbujnije je razvijena muzika, kao da slobodnom zvuku najviše odgovara ova širina mogućnosti, te bismo taj čitav stupanj mogli nazvati i muzicističkim kao što to predlaže i Souriau.

Drugi stupanj nam na području likovnih umjetnosti neposredno namiče pojavu figurativnosti: kompozicioni izraz prostornih oblika od linije do volumena se sada ne javlja samostalno, nego uklopljen u neku *sliku nečega*. Priroda se više ne nasljeđuje samo u njenim principima oblikovanja, nego se odražavaju čitavi prirodni sklopovi kao što je figura čovjeka, pejzaž i sl. Kod toga je u povijesti često dolazilo do nesporazuma, jer se mehaničko odražavanje cjelina počelo nametati kao bitno, ispred likovnog, ispred kompozicione suvislosti osnovnih oblika izraza, koja je u figurativnim kompozicijama inherentna, uvijena, uklopljena u sliku, u subjektivni izravni odraz nekog dijela naše vizuelne datosti.

U arhitekturi, kompoziciji oblika prostora, »nečistoća«, inherentnosti, se ne može pojavljivati u takvom odražavanju kao kod drugih prostornih umjetnosti, kod nje ne može biti govora o figu-

rativnosti, ali je zato ona »primijenjena« umjetnost,¹⁴ kod nje postoji namjena, korisna namjena, dakle jedna druga veza s datošću koja nije u neposrednoj vezi s umjetničkim izrazom.

Oblici pokreta u inherentnoj poziciji su nam jasni, oni mogu biti obavijeni u neku fabulu, anegdodu, priču, to je scenski ples, a to može biti i pantomima. Slično je i s glazbom, nazivamo je tada programnom ili scenskom glazbom. Literatura je na tom stupnju najviše razvijena, kao da je njezina specijalnost upravo »pričanje«. Međutim, razumljivo, bilo bi krivo kad bi taj vanjski karakter, taj »omot«, fabulu, miješali sa specifičnostima umjetničkog izraza. Danas nam je to jasnije nego ranije. Zbog dominantne pozicije literature na ovom stupnju, mogli bismo i čitav stupanj nazvati literarnim ili narativnim, međutim mislim da će mu više odgovarati neutralan naziv koji bolje pogađa bit i karakter samog stupnja, a to je inherentnost — *stupanj inherentnih oblika*. U odnosu s prvim stupnjem, stupnjem čistih oblika, dobit ćemo otprilike onaj odnos koji je već Kant formulirao kao »slobodnu ljepotu« i »adherentnu ljepotu.

Treći stupanj. Dok se u složenosti drugog stupnja radi o povezanosti čistih oblika s nečim što se ne odnosi izravno na umjetnički izraz, u ovom trećem stupnju radi se o međusobnoj povezanosti inače samostalnih oblika raznorodnih osjetilnih kvaliteta. Svako vrijeme teži stvaranju takovih velikih sinteza. Mi ih znamo iz povijesti: romaničke, gotičke, renesansne, barokne i druge, izvan-evropske, nacionalne i sl. I naše vrijeme teži prema sintezi. One se redovito ostvaruju u okviru arhitekture, koja apsorbira sve ostale umjetnosti, te bismo, analogno ranijim postupcima, ovaj stupanj mogli nazvati i arhitektoničkim, ali slijedeći liniju naziva pret-hodnih stupnjeva (čisti, inherentni) oblik ovog stupnja možemo nazvati integriranim, *stupnjem integriranih oblika*.

Unutar tog stupnja brzo ćemo uočiti dva tipa sinteza: s jedne strane imamo sinteze kojima je uglavnom cilj da ostvare umjetničko djelo, isključivo kao izraz. Možemo zamijetiti da te sinteze teže prema izraznoj čistoći, da njihov karakter teži prema izrazu kao glavnom sadržaju djela. To su uglavnom scenske sinteze i film. Nasuprot tome imamo sinteze koje nužno posjeduju inherentni karakter, jer se umjetnički oblik uklapa u formu koju diktira neka određena praktična svrha djela, koja nije izravno vezana na umjetnički izraz. Te sinteze bismo na poseban način mogli nazvati arhitektonskim sintezama, jer se ostvaruju u arhitekturi, urbanizmu i regionalnom planiranju.

¹⁴ Uz arhitekturu se mogu uklopiti i sve ostale »primijenjene« umjetnosti, ponekad nazivane i umjetnim obrtom i dekorativnim umjetnostima. Ovaj posljednji naziv je, napose u ovom kontekstu, izrazito loš i neprihvatljiv!

I tako nam se na putu od čistih oblika do velikih sinteza, umjetnost pojavljuje kao povezani sistem, poput niza rijeka koje nastaju iz malih kristalno čistih potočića i izvira na raznim stranama zemlje da bi u svom daljnjem toku rasle, utjecale jedna u drugu i nosile sa sobom i humus i kamen i konačno se našle zajedno u velikom moru.

Križanjem vodoravne skale osnovnih elemenata izraza s okomitim nizom triju stupnjeva s obzirom na njihovu veću ili manju sintaktičku složenost dobili smo pregled, sistem svih umjetnosti, kako se one javljaju u povijesti ili kako bi se one još eventualno mogle javiti. Stvar je dogovora hoćemo li svaku pojedinu četvorinu, svaki pojedinačni susret vertikalnog i horizontalnog niza, nazvati posebnom umjetnošću kao što to čini Souriau ili ćemo područje pojedinog izraza, vertikalni stup nazvati umjetnošću (umjetnost linije = crtež, umjetnost boje = slikarstvo itd.) ili pak ćemo nazvati umjetnostima njihove veće grupacije (prostorne ili likovne umjetnosti, umjetnost zvuka ili muzika i sl.). Složio bih se da kod toga pođemo za praksom, a to znači otprilike ovo posljednje.

Dijalektičko, dinamičko, gledanje na život umjetnosti, njezinih oblika, njihov razvoj, nužno upućuje na neminovnost složenih oblika i gotovo odsutnost, ili barem rijetkost, čistih statičkih umjetnosti koje bi se, hermetički zatvorene u sebe, razvijale na svom putu. Prema tome, neki mješoviti oblici nam mogu ponekad postaviti i neki problem, ali sam uvjeren da ne mogu u suštini ugroziti sistem. I kao što njegova vodoravna i okomita skala pokazuju poput spektra neprekinut slijed, tako je normalno da i njihovo križanje oformljuje neprekinuti niz stvarnih ili mogućih, složenih, oblika.

Možda je ovdje mjesto da se još jednom osvrnemo na Crocea i njegovu osudu pokušaja klasifikacije umjetnosti. Očito je da je njegova kritika upućena na adresu sistema koji su polazili s estetičkih pozicija i želi dosljedno ostati na tlu estetike. Moja preokupacija nema te namjere. Ona ostaje, prema Croceovoj terminologiji, *na tlu empirijske, a ne normativne gramatike, na tlu fizike, a ne estetike. Ona polazi sa stanovišta fizičkih i fizioloških uvjeta umjetničkog djela, a ne sa stanovišta izraza koji se ne može zahvatiti nikakvim klasifikacijama, jer u njemu ne postoje ni čvrste granice, ni čvrsti zakoni, u njegovoj biti leži sloboda, »pjesnička sloboda«*, trajni i otvoreni izazov svakom pokušaju hvatanja neuhvatljivog.

Dobro je da se na kraju, nakon obavljena posla, podsjetimo na zadatak koji je sistemu umjetnosti postavio Morpurgo-Tagliabue, doduše neizravno, u negativnoj formulaciji, kritici: »Nijedan sistem umjetnosti nije postao obrazac nove problematike. Nije stvarao

i odražavao.« Uvjeran sam da predloženi sistem umjetnosti odražava i razrješava niz problema i da može postati obrazac za novu ili barem nanovo formuliranu problematiku.

Odnos čistih i inherentnih oblika, kako je ovdje postavljen, jasno formulira i razrješava u velikoj mjeri najkarakterističnija suvremena kretanja u likovnim umjetnostima jednako kao i u muzici i u literaturi. Ta ista formulacija, vjerujem, definitivno dokazuje efemernost tradicionalne razdiobe na prezentativne i reprezentativne umjetnosti. Razdioba, iznesena u tom sistemu postaje dobrim dijelom obrazac ili bar putokaz u analizi umjetničkih djela i omogućuje da se lakše odvoji bitno od nebitnoga bez obzira da li se radi o staroj, tradicionalnoj, umjetnosti ili o modernim eksperimentima. Napokon, tu nalazimo razriješen i problem mješovitih oblika koji su bili kamen spoticanja za gotovo sve ranije pokušaje klasifikacije umjetnosti. Problematika koju postavljaju J. M. Guyau i Ch. Lalo u vezi s mogućnošću da se pojave i umjetnosti drugih kvaliteta, a ne samo sluha i vida, u ovoj tabeli može naći svoje mjesto uz stanovito proširenje i primjenu istih metoda.

Međutim, vjerujemo da je najveća vrijednost ovoga sistema što na nov, jasan, način formulira problematiku odnosa među umjetnostima s naglašenom tezom o njihovoj povezanosti, o njihovim zajedničkim premisama i podudarnostima u daleko većoj mjeri nego li se to običava tyrditi. U tome se on razilazi napr. s Wellek-Warenovim sugestijama koje plediraju za sasvim odvojeno proučavanje svake umjetnosti.¹⁵ Držim da su takova istraživanja izvršena u dovoljnoj mjeri da bi se moglo preći na neke sinteze, na traženje zajedničkih elemenata, na pojednostavnjivanje, traženje bitnoga na putu od nepreglednog mnoštva prema preglednom jedinstvu. *Sve što jest i sve što živi (u najširem smislu) postoji i djeluje na isti, sličan ili analogan način i naš je veliki zadatak da otkrivamo te bitne, temeljne zakonitosti na koje se može svesti što neči broj pojava, a ne obrnuto, da jednoj jedinstvenoj zakonitosti dajemo vid (zapravo privid!) mnogolikosti. Ne popisivanje, ne opisivanje i uspoređivanje vanjština pojava, nego otkrivanje njihovih temeljnih oblika postojanja. To nam je želja.*

Osjećamo se poput Cézannea koji je reagirajući na impresionizam i njegovu dekompoziciju stvarnosti želio od njega učiniti stvar čvrstu i trajnu, a umjesto titrave površine, nastojao je »otkrivati geološke naslage«.

Konačno, nije li upravo to jedini put koji nam preostaje i na posve praktičnom planu, u obrazovanju. Od amorfnog mnoštva, praktički pretežno, deskriptivnih predmeta kao što su povijest umjetnosti, povijest muzike, kazališta, filma, književnosti itd. mo-

¹⁵ R. Wellek-A. Waren, *Teorija književnosti*, Beograd 1965, str. 147—163.

žemo se spasiti jedino upornim probijanjem prema bitnome, zajedničkome, a što bi se u ovom slučaju moglo nazvati, jednostavno, nauka o umjetnosti ili, manje pretenciozno, osnovi nauke o umjetnosti.

Iz svega toga proizlazi da predloženi sistem, među ostalim, zaista može biti i »obrazac nove problematike« kako je to poželio Morpurgo-Tagliabue.¹⁶

Josip Vrančić: THE SYSTEM OF ART AS »PATTERN OF NEW PROBLEMS«

(An attempt to establish the basis of a feasible, empirical grammar of art, and a contribution to the discussion on the ontogeny of art)

In continuance of earlier attempts to classify all arts, especially the attempts of M. Dessoir and E. Souriau, the author suggests a new, more comprehensive and complete, system of arts which has grown »from the soil of empirical, not prescriptive, grammar; from the soil of physics, not aesthetics«, having taken as the starting point »the physical and physiological conditions of the work of art, not the expression«.

In reply to the criticism of Morpurgo-Tagliabue of earlier systems which have not become »a pattern of new problems«, the author is of opinion that his system will solve a series of problems in the field of the interpretation of art, specially problems connected with modern art.

¹⁶ Da bismo mogli bolje uočiti novosti predloženog sistema umjetnosti, donosimo u prilogu, radi usporedbe, dva najinteresantnija i najrodnija sistema, tj. Dessoirov i Souriaouov. Souriau je ovako komentirao komparaciju svog sistema s Dessoirovim: »Da bi se shvatila velika uspješnost ovih principa uređivanja, može se ovaj pregled usporediti s onim, vrlo studioznim, saznajno vrlo bogatim, vrlo tačnim — ustvari jednim od najboljih koji su predloženi — što ga je dao Maks Dessoir (*Aesthetik*, II izd. 1923, str. 262); — pa će se vidjeti kako se mnogo došlo u jednostavnosti i jasnom rasporedu time što se ostvario, uostalom očigledni (sic!) kružni poredak odgovarajućih umjetnosti u dva stupnja. Međutim Dessoirov pregled, neobično kompliciran, sadrži ipak samo iste elemente«. (E. Souriau, o. c. str. 110).

		S P A C E					T I M E		
		V I S U A L A R T S					A U D I T O R Y		
		TWO-DIMENSIONAL			THREE-DIMENSIONAL				
		LINE	LIGHT	COLOUR	VOLUME	SPACE	MOVE- MENT	SOUND	WORD
I PURE FORM		Non-figurative spatial (pictorial) composition			decorative	pure	pure absolute	pure	
		↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
II INHERENT FORM	DRAWING	GRAPHICS	PAINTING	SCULPTURE	ARCHITECTURE	DANCE	MUSIC	LITERATURE	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
		Figurative and applied spatial composition			applied	scenic pantomime	programm	narrative	
III INTE- GRATED FORM		<p>A. Syntheses of pure and inherent (musical and narrative) character: <i>spatial, scenic, cineastic</i>;</p> <p>B. Syntheses of exclusively inherent character, »applied«: <i>architectural, urban, regional</i>.</p>							